Goya

GOYA

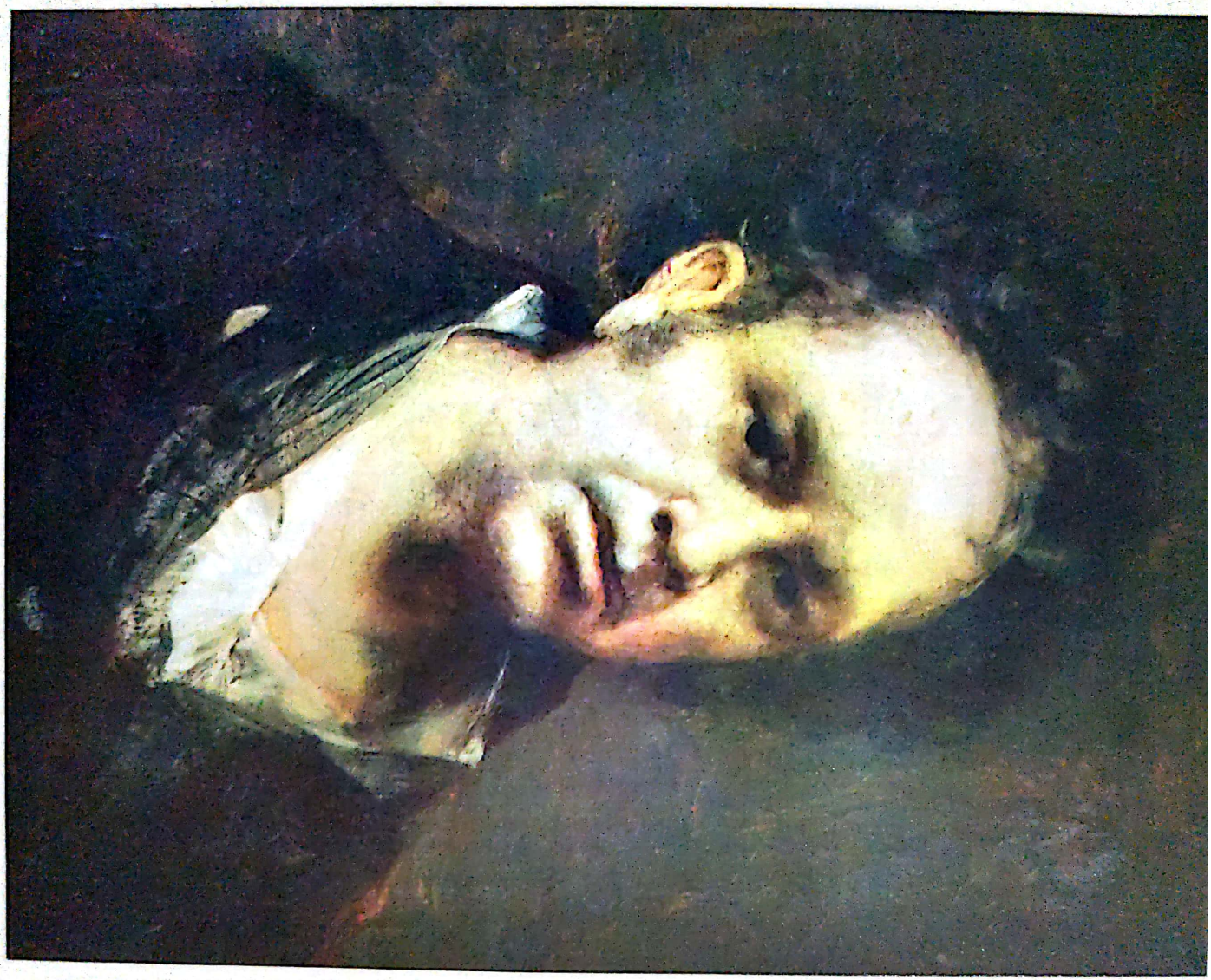
VASILE FLOREA

GOYA

Ediția a II-a

EDITURA MERIDIANE
București, 1970

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Martor al unor mari izbînzi pe care raţiunea le-a repurtat asupra obscurantismului, secolul al XVIII-lea a intrat în istoria lumii europene ca «secol al luminilor». Dar nu în toate ţările de pe continent lumina raţiunii şi progresului a răzbit la fel de uşor. De altminteri, nicăieri beznele Evului mediu n-au fost lesne spulberate şi în nici o ţară triumful raţiunii n-a fost deplin în acea epocă. Uneori, însă, procesul ineluctabil al trecerii omenirii spre civilizaţia timpurilor moderne a căpătat o notă mai acută, s-a desfăşurat pe un fundal mai dramatic, aşa cum s-au petrecut de pildă lucrurile în Spania.

Pentru lumea iberică, închistată în credinţa fanatică a măreţiei de odinioară cînd «Soarele nu apunea niciodată» pe întinsele posesiuni ale lui Carol Quintul şi ale fiului său Filip al II-lea, procesul de desprindere din feudalismul agonic a fost deosebit de anevoios. Orice renunţare la vechile instituţii şi moravuri, orice schimbare, orice nouă reformă au fost însoţite în Spania secolului al XVIII-lea de dureroase convulsii.

Cauzele acestei particularităţi trebuie căutate în primul rînd în slaba dezvoltare a forţelor de producţie şi în caracterul îndeobşte parazitar al societăţii spaniole din acel timp. Aşa cum rezultă dintr-o statistică din 1787, aceea a contelui de Floridablanca (unul dintre primii oameni de stat portretizaţi de Goya), nobilimea spaniolă constituia o clasă extrem de numeroasă, ea întrecînd cu mult numărul negustorilor, meseriaşilor şi lucrătorilor din manufacturi luaţi împreună. Cîndva bogată şi în plină strălucire, dar sărăcită în urma opririi fluxului de aur din colonii, clasa marilor feudali, a aşa-zişilor *grandes de España*, cunoştea un ireversibil proces de decădere.

Scanned with OKEN Scanner

Dar ea «decădea — după expresia lui Marx — fără a-şi pierde privilegiile cele mai dăunătoare, în timp ce oraşele îşi pierdeau puterea lor din evul mediu fără a dobîndi importanţa proprie oraşelor moderne». Ruina se întindea şi acapara astfel totul. «Pe măsură ce viaţa comercială şi industrială a oraşelor decădea, schimburile interne — constată Marx — deveneau mai rare, legăturile dintre locuitorii diferitelor provincii slăbeau, mijloacele de comunicaţie erau neglijate şi marile drumuri deveneau pustii.»

Monarhia «universală şi autocratică» pierduse la rîndu-i orice urmă de autoritate, Bourbonii — succesori ai regilor din Casa de Habsburg — nefiind nici ei în stare să rezolve criza economică şi social-politică prin care trecea regatul. La incapacitatea monarhului de a guverna se adăugau apoi, afectînd întregul aparat al statului, incuria administrativă, corupţia, frauda, impostura, libertinajul. La curtea regală, ca şi în palatele aristocraţilor domneau dezmăţul şi marasmul.

Cît priveşte masele populare, acestea poate nicăieri în Europa timpului n-au cunoscut gradul de pauperizare atins aici. Lumea aceea pestriţă de *hidalgos* scăpătaţi, de hoţi, cerşetori, *licenciados*, *farsantes*, *alcahuetas**, şarlatani, fanfaroni şi aventurieri de tot felul, de care abundă romanele picareşti (gen atît de specific spaniol) se perpetuează pînă tîrziu, cu întregul ei cortegiu de practici şi moravuri. Un intelectual luminat ca Jovellanos, economist şi om politic progresist, într-un timp ministru şi protector al lui Goya, a dat în lucrarea sa *Ley agraria* un tablou dezolant al mizeriei economice în care se zbăteau masele populare din Castilia şi din alte regiuni ale Peninsulei.

Dar tabloul n-ar fi nici pe departe complet dacă la cele arătate nu s-ar adăuga rolul special şi nefast jucat în viaţa poporului spaniol de biserica catolică. Condiţiile istorice în care a fost purtată lupta contra maurilor, caracterul acuzat religios al acestei lupte au făcut ca *reconquista* să meargă mînă în mînă cu instaurarea unei teribile intoleranţe religioase ce-şi va pune adînc amprenta pe cultura spirituală hispanică. Într-un pamflet anonim intitulat *Pan y tores* (Pîine şi tauri), atribuit aceluiaşi Jovellanos, se arată de pildă că «Metropola are mai multe biserici decît case, mai mult cler decît orăşeni; că nu poţi face un pas fără să întîlneşti procesiunea unei frăţii; că nu-i nici un colţ de stradă unde să nu fie afişate chemări bisericeşti».

Sprijinită de monarhia absolută, biserica catolică, atît de serios zdruncinată în restul Europei în urma reformelor religioase (luterană, calvi-

* În spaniolă: licenţiaţi, pehlivani, proxenete (N.A.).

Scanned with OKEN Scanner

2. *Umbrela.*

nistă etc.), şi-a consolidat în Peninsula iberică o putere cu adevărat discreţionară. Cu porţile zăvorîte protestantismului şi oricărei alte forme de relativă libertate spirituală, Spania a devenit astfel pentru multă vreme citadela celui mai feroce iezuitism; un regat al intoleranţei, al silniciei, al obscurantismului şi superstiţiilor, în care, sub spectrul, mai sinistru aici ca oriunde, al Inchiziţiei, avea să se consume una dintre cele mai întunecate şi mai sîngeroase drame ale unui popor pe care dragostea de viaţă şi pornirile generoase nu l-au părăsit niciodată. Ce-i drept, în secolul al XVIII-lea nu mai puteau fi văzute teribilele autodafeuri, dar în faţa Tribunalului Inchiziţiei mai apăreau, acoperiţi cu *sanbonito* (scufia celor destinaţi în trecut rugului), cu lumînările verzi în mîini — simbol al speranţei —

Scanned with OKEN Scanner

mulți intelectuali de vază, fie și numai pentru «vina» de a fi citit cărțile enciclopediștilor. Se mai putea, de asemenea, concepe ca în plin centru universitar, la Salamanca (și cînd? — în 1773!) să se discute foarte aprins pe tema: «în ce limbă vorbesc îngerii?»

Multă vreme, Pirineii nu mai puteau stăvili însă valul ideilor noi apărute în țările dezvoltate ale Europei. O efervescență spirituală în sens liberal a început să se facă simțită și în Spania, sub influența ideilor iluministe ale enciclopediștilor. Printre intelectualii progresiști apar acei prozeliți ai ideilor de libertate și dreptate socială, pe care istoria i-a consemnat sub denumirea de *afrancesados*.

Desigur, în situația sa social-politică, bîntuită încă de spaimele medievale, Spania simțea acum nevoia unui Dante, ca odinioară Italia, a unui Erasmus de Rotterdam, ca odinioară Țările de Jos; ar fi avut nevoie de un Voltaire, de un Jean-Jacques Rousseau, prin care să se purifice, să se emancipeze de Sabatul vrăjitoarelor care o trăgeau spre evul mediu frînîndu-i eforturile către timpurile moderne. Dar neavîndu-i pe aceștia, și pentru că pana lui Cervantes de Saavedra, a acelui «Ciung de la Lepanto» care imaginase trista poveste a «Cavalerului Tristei Figuri» venise prea devreme, ea l-a iscat pe Francisco Goya.

Este greu, desigur, de precizat în ce măsură Goya a fost un Dante iberic, sau în ce măsură spiritul său profund iconoclast s-a apropiat de spiritul iluminismului francez. Se poate afirma cu certitudine însă că el a fost oglinda vie a Spaniei timpului său pe care, supunînd-o unei severe cenzuri, a imortalizat-o în dramatica ei zbatere spre lumină și libertate.

Goya și-a făcut intrarea în scenă într-o perioadă cînd pictura spaniolă trecea printr-o acută criză, cînd ea nu mai cunoscuse de la Velázquez nici un artist în stare s-o reprezinte cu demnitate. Afirmîndu-se, el avea de restabilit, prin urmare, prestigiul uneia dintre cele mai strălucite școli artistice, școală ce dăduse omenirii pe El Greco, pe Ribalta, Ribera, Zurbaran, Murillo, în sfîrșit pe acel cavaler al picturii care a fost Velázquez. La nivelul unor asemenea creatori, dar în alte condiții și cu alte mijloace, trebuia să se înalțe Goya, pentru a-și înscrie cu cinste numele în primele rînduri ale slujitorilor paletei.

Dar Francisco José Goya y Lucientes nu este numai un mare pictor spaniol. Locul său, nediscutat astăzi, printre personalitățile de geniu ale

3. *Vînzătorul de veselă.* →

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

artei universale, a fost de multă vreme stabilit. Ce ne apare cu mult mai dificil şi mai riscant totodată, este de a da o caracterizare succintă şi cuprinzătoare operei sale. Pe cît de vastă, pe atît de complexă şi contradictorie, iar adesea ezoterică şi plină de mister, această operă refuză formulele prestabilite. S-a spus despre el, ca o parafrază la caracterizarea făcută de Engels lui Dante, că este ultimul dintre pictorii vechi şi primul pictor modern (Gallego) sau că în el sălăşluieşte un artist de secolul al XVIII-lea şi unul de secolul al XIX-lea (Beruete). Alţii au vorbit, cu temei de asemenea, despre caracterul dublu, despre capacitatea de a se dedubla a pictorului, ca şi a omului de altfel (Eugenio d'Ors). Dar toate aceste încercări de a i se desena un profil dintr-o singură linie nu fac decît să pună o dată mai mult în evidenţă caracterul variat şi complex al operei sale, fixarea unei pietre de hotar între diverse ipostaze, disocierea între o manieră şi alta fiind o întreprindere cît se poate de anevoioasă.

Inegal cu el însuşi din punct de vedere calitativ şi deconcertant prin mobilitatea cu care şi-a schimbat necontenit maniera, stilul, viziunea, tematica, trecînd uşor de la întuneric la lumină, de la tristeţe la bucurie, de la cruzime la tandreţe, de la demonic la angelic, Goya rămîne totuşi, în trăsăturile definitorii ale operei sale, acelaşi pasionat cercetător al omului — cîntăreţul marilor bucurii şi dureri ale lumii.

Nu-i mai uşor de caracterizat nici omul care a fost Goya. Dacă ar fi să se dea crezare legendelor create cu o impresionantă fantezie pe seama sa, poate principala trăsătură ce s-ar desprinde ar fi aceea a unui personaj foarte pitoresc şi aventuros, ceea ce nu este cu totul inexact. Săracă imagine însă, căci aşa cum se va vedea, departe de a nu fi cunoscut căderile, compromisurile, slăbiciunile, nimic din ce este omenesc nu i-a fost străin. Dacă a urît cu ardoare ipocrizia, silnicia, tirania şi tot ce înjoseşte omul ştirbindu-i demnitatea, cu aceeaşi patimă a iubit el natura, obiceiurile poporului, viaţa cu plăcerile ei mari şi mărunte. I s-a putut reproşa infidelitatea în căsnicie, cinismul în unele împrejurări, lipsa de scrupule arătată în trădarea stăpînilor, accesele de mizantropie, caracterul capricios şi gîlcevitor în general. Dar toate acestea nu fac decît să-l apropie mai mult de oameni pe acest mare artist, care s-a înălţat atît de sus deasupra tuturor contemporanilor, în căutarea adevărului, a justiţiei, a frumosului. De fapt, Goya a avut structura fizică şi sufletească a omului din popor. A fost un adevărat ţăran aragonez, un *baturro*, «aspru, energic, încăpăţînat», cu «un caracter de diavol şi cu o inimă de înger» — cum l-a definit lapidar şi plin de admiraţie servitorul său, un bătrîn grădinar care l-a însoţit pînă la moarte.

Scanned with OKEN Scanner

4. *Autoportret.*

Dar multe lucruri despre acest admirabil om şi artist se vor lămuri pe cît va fi cu putinţă din analiza operei îmbinată cu evocarea principalelor momente ale agitatei sale biografii.

Francisco José Goya y Lucientes era originar, spre deosebire de ceilalţi mari pictori spanioli, din nordul Peninsulei. S-a născut la Fuendetodos — un cătun neînsemnat aflat aproape de Saragossa, în provincia Aragon — la 30 martie 1746. Tatăl său, José Goya, a fost un sărăntoc, de meserie poleitor de rame, despre care se spune că n-a lăsat nici un testament după moarte «neavînd ce să lase drept moştenire». Cît despre mamă, Doña Gracia

Scanned with OKEN Scanner

Lucientes, ea ar fi descins dintr-o veche familie de mici nobili aragonezi. Dar faptul nu schimbă cu nimic modesta condiție în care crește viitorul artist. Atîta doar că, o dată ajuns în anturajul regelui, vrînd să revendice anumite privilegii, pictorul avea să se prevaleze probabil și de originea mamei, de vreme ce ruga pe prietenul său Martin Zapater să-i procure probe privind genealogia, începînd totodată să folosească particula nobiliară *de* (de Goya).

Înainte încă de a fi sosit timpul școlii, Francisco se strămutase împreună cu familia la Saragossa. Făcu aici primele clase primare, frecventînd cîțiva ani o așa-zisă Escuela pia — școală religioasă pe lîngă o mînăstire, cum erau multe pe vremea aceea —, și cunoscu viața liberă, plină de zburdălnicii a copiilor din popor, legînd încă de pe atunci o durabilă prietenie cu Martin Zapater, viitorul său confident, căruia îi va adresa multe scrisori — mărturii prețioase pentru reconstituirea biografiei și a stărilor de spirit din anii maturității.

Veni apoi și vremea cînd părinții trebuiră să se gîndească la cariera fiului. Ceilalți doi frați aveau să îmbrățișeze, unul meseria tatălui, iar celălalt tagma preoțească. Cît despre Francisco, ca și despre Giotto, legenda ne-a transmis că, văzîndu-l odată desenînd pe pereții mînăstirii, starețul i-a îndemnat pe părinți să dea curs unor înclinații naturale. Așa sau altfel stînd lucrurile, fapt este că pentru o perioadă de 4—5 ani Goya avea să fie ucenic în atelierul lui José Luzán y Martinez (1710—1785), pictor mediocru, format în Italia, la Neapole, în spiritul barocului tîrziu.

Cu mari hiatusuri în informație și cu știri adesea controversate, îl urmărim apoi pe tînărul artist într-o perioadă cînd peregrinează dintr-un loc în altul, trecînd, asemenea lui Caravaggio, prin încăierări nocturne și familiarizîndu-se cu acea societate de *majos*, *mañolas*, *toreros*, *mozos de cuerda*, pe care o va fixa cu atîta simț pentru pitoresc în compozițiile de mai tîrziu.

În această perioadă călătorește la Madrid, apare pentru un timp la Roma, revine la Saragossa, pentru a se stabili în cele din urmă la Madrid. Încearcă din răsputeri să-și croiască un drum și nutrește ca și ceilalți confrați dorința să cucerească o poziție favorabilă, să-și facă o situație, iar dacă se va putea și puțină glorie. Suferă însă eșecuri deocamdată. În răstimp de șapte ani pierde trei concursuri: două la Academia San Fernando din Madrid, înființată în 1751, și unul la aceea din Parma. De menționat însă că ultimul n-a fost decît pe jumătate un eșec. De fapt concursul amintitei Academii italiene îi aduce un premiu II. Știm astăzi, grație unei relatări din «Mercure de France», că tema concursului a fost *Hannibal învingător aruncă din înălțimile*

Scanned with OKEN Scanner

Alpilor primele sale priviri peste cîmpiile Italiei, prin urmare o temă tipic academistă şi că artistul a meritat toată lauda pentru «o fericită mînuire a pensulei, privirea plină de expresivitate a lui Hannibal şi măreţia atitudinii eroului». Întrucît tabloul nu s-a păstrat, atît aprecierea pozitivă cît şi rezerva publicaţiei citate, care regretă că artistul s-a depărtat de temă şi nu a respectat îndeajuns adevărul în colorit, apar foarte interesante şi revelatoare asupra începuturilor carierei lui Goya.

Dar călătoria în Italia avea să-i aducă tînărului artist mult mai mult decît un premiu II; ea avea să-i prilejuiască contactul cu opera unor maeştri de care creaţia lui se va resimţi în mod cert. Nu este desigur vorba de Tiepolo, a cărui operă o cunoaşte în parte la Madrid, sau de francezul David — cum s-a crezut —, ajuns aici mai tîrziu. Dar majoritatea biografilor este de acord în a pune pe seama acestei călătorii contactul atît de bogat în consecinţe cu pictura lui Magnasco. Oricum, după întoarcerea din Italia, prin 1770—1771, calea spre atingerea ţelurilor ce-şi propusese se mai netezeşte. Începe să capete comenzi, se însoară, îşi face relaţii, obţine primele succese. Se înţelege că aceste succese sînt relative; nimic, nici un semn nu-l prevesteşte pe Goya de mai tîrziu în primele lucrări, iar cei mai exigenţi dintre cercetători (Robert Th. Stoll, de pildă) pretind că dacă n-ar fi trăit decît 45 de ani, n-ar fi îmbogăţit cu prea mult pictura spaniolă.

Dar să vedem care era nivelul acestei picturi în momentul cînd Goya începe s-o îmbogăţească. Ştim că la modul figurat la care expresia a devenit clasică, nimeni n-a ridicat penelul căzut din mîinile lui Velázquêz (1599—1660). Urmaşii acestuia, fie că au pastişat epigonic, fie că au adoptat reţete de import, cu prioritate din arsenalul barocului italian, au fost de importanţă cu totul minoră. Dintre contemporanii lui Goya, chiar cei mai buni (Maella (1739—1819), Paret (1746—1799), Gonzales Velázquez (1763—1834), Esteve (1753—1820), Francisco Bayeu (1734—1795) şi alţi cîţiva) nu prezintă decît un interes restrîns, mai mult pentru eruditi. Locul spaniolilor la palat a şi fost, de aceea, preluat tot mai mult de străini, veniţi în aflux. De altfel, fenomenul nu era nou; însuşi Velázquez avusese de înfruntat rivalitatea unui italian ca Vicente Carducci (1578—1638), personaj cu multă trecere la curtea Spaniei. Dar o dată cu venirea pe tron a Bourbonilor, chemarea unor artişti din afară pentru a li se încredinţa comenzi importante intră în obişnuit. Mai frecvent solicitaţi sînt desigur italienii, în sarcina lor căzînd vastele lucrări decorative legate de construirea unor mari palate. Dar şi francezii se bucură de trecere; unul dintre ei — Louis Michel Van Loo (1707—1771) ajunge chiar în postul de director al Academiei madri-

Scanned with OKEN Scanner

5. *Ghitaristul orb.*

6. *Dumnezeu s-o ierte. Îi este propria mam...* →

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

lene de artă. În ceea ce-l priveşte însă pe Goya, numai doi dintre cei veniți au avut într-un fel sau altul un rol în activitatea sa şi anume venețianul Gian Battista Tiepolo (1696—1770) şi pictorul evreu de formație neoclasică germană Anton Rafael Mengs (1728—1776).

Primului, o să vedem, Goya îi va datora mult atît ca pictor decorator cît şi ca viitor gravor. Celui de-al doilea însă nu-i va fi propriu-zis redevabil decît într-o slabă măsură: ca portretist poate. Cît priveşte restul, ne referim la opera de monumentalist a neoclasicului Mengs, ea îi va fi străină lui Goya. Ba chiar îi va repugna emfaza rece şi lipsa oricăror aluzii la viața concretă contemporană din «apoteozele», «glorificările» şi «triumfurile» cu care mult solicitatul pictor academist, împreună cu emulii săi, acoperea plafoanele palatelor din Madrid şi Aranjuez. Contactul cu Mengs s-a stabilit însă pe linie administrativă şi împrejurările favorabile ce l-au făcut posibil au avut urmări dintre cele mai fecunde pentru o parte însemnată din activitatea lui Goya.

Însărcinat de Carol al III-lea cu reorganizarea manufacturii regale de tapiserii Santa Barbara, Mengs inițiază un program de mare anvergură, pentru a cărui punere în aplicare trebui să antreneze o seamă de artişti cu mare experiență. Este folosit acest prilej şi Goya fu recomandat şi el lui Mengs pentru a i se încredința comenzi. Îl recomandă cumnatul său Francisco Bayeu, discipol şi favorit al lui Mengs.

Pînă a începe seria de cartoane destinate tapiseriilor, Goya se manifestase cu totul sporadic, mai ales în pictura religioasă. La întoarcerea din Italia primise cîteva comenzi importante: una pentru catedrala Nuestra Señora del Pilar din oraşul copilăriei, unde pictase, în boltă, *Alegoria Divinității;* alta tot la Saragossa, pentru capela mînăstirii Aula Dei, precum şi cîteva pentru aşa-zisa «Casa de Sobradiel», şi pentru biserica din satul Remolinos. Erau picturi terne, şterse, stîngace aceste opere lipsite deopotrivă de fiorul religios ca şi de cel artistic. Nimic, în orice caz, nu anunța în ele pe monumentalistul de larg suflu epic, creator al ansamblului San Antonio de la Florida şi nici pe teribilul autor al viziunilor teratologice din «Casa Surdului», ba din contră, totul indica încă de pe atunci că veritabilul Goya nu trebuie căutat în pictura religioasă. De altfel, chiar tehniceşte — ulei pe zid — aceste lucrări nu erau făcute să dăinuie; ce ni s-a păstrat astăzi din ele este numai rezultatul unor grosolane restaurări ulterioare.

Puținele portrete de început, primul dintre cele databile ajuns pînă la noi fiind cel al lui *Pedro Alcantara de Zuniga*, din 1774, n-au nici ele aerul să fie de mîna unui viitor mare maestru, ceea ce a şi dus, de altminteri, şi

Scanned with OKEN Scanner

7. *Toamna.*

Scanned with OKEN Scanner

nu o dată, la atribuiri eronate. Astfel că abia seria de cartoane, începută în 1775—1776, ne poate da o parte din măsura talentului acestui artist ajuns deja la vîrsta de treizeci de ani, pentru care însă adevăratele triumfuri aveau abia să urmeze.

În cartoanele executate de el în număr destul de mare (s-au păstrat patruzeci şi trei, dar a făcut mai multe), Goya găsea pentru prima oară cîmp deschis fanteziei sale debordante, instinctului pentru culoare, pentru planurile ordonate decorativ şi mai ales darului său de observare, puterii de transfigurare a realităţii. El găsea prilejul ideal de a introduce masele populare cele mai largi în pictură. La o parte cu scenele biblice şi mitologice de inspiraţie academistă care inundaseră Spania contaminînd şi pe artiştii săi! În lături cu tematica ruptă de realitate a unora dintre tapiseriile flamande şi franceze, atunci la modă în ţara sa! Goya aducea cu el universul pitoresc şi plenar al Spaniei de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea; scene de viaţă cu personaje în costume naţionale, în peisajul specific ţării, redînd acel «genius loci» atît de preţios pentru reconstituirea atmosferei generale a marilor epoci istorice.

Nu-l vom găsi, bineînţeles, nici în aceste lucrări pe Goya cel adevărat, acel spirit *goyesc* ce avea să devină un sinonim pentru terifiant, straniu, fantastic; însuşirile geniului de mai tîrziu abia se puteau întrevedea acum. Vom găsi în schimb renumita sa capacitate de invenţie dedublată de o prospeţime genuină, de candoare a sentimentului, de vervă şi spontaneitate, sporite toate de suculenţa unui colorit ce se vrea luminos, exuberant, strălucitor, mai ales într-o categorie de opere din prima perioadă.

Vom găsi apoi, încă de pe acum din ce în ce mai evidentă, predilecţia artistului pentru manifestările colective, pentru serbări, pentru spectacole, ceea ce va constitui o trăsătură esenţială a spiritului său de *aficionado* (iubitor al corridelor), de pasionat participant la viaţa tumultuoasă a străzii, atît de propriu vremii aceleia. Incontestabil, secolul al XVIII-lea a manifestat încă de la început şi nu numai în Spania, ci şi în arta franceză şi îndeosebi în cea venetiană, o mare predilecţie pentru carnavaluri şi serbări campestre, pentru acele *fêtes galantes* (serbări galante) desfăşurate adesea în sînul naturii, sub semnul amorului şi al cochetăriei. Din asemenea scene galante, pictate în mare număr de artişti rafinaţi ca Watteau, Lancret, Fragonard sau Boucher în Franţa, străbătea, savant filtrată, melancolia unei societăţi crepusculare. La un Watteau, la un Guardi, la un Tiepolo chiar, aceste scene au, după cum se ştie, ceva teatral, ceva de operetă. Ele se resimt puternic de influenţa balurilor mascate, foarte la modă, dar şi de aceea a comediei

Scanned with OKEN Scanner

italiene şi franceze,şi nu întîmplător ideea unei pînze atît de celebre ca *Îmbarcarea pentru Cytera* i-a fost sugerată lui Watteau de o piesă de teatru, precum nu este întîmplătoare, în operele pictorilor amintiţi, nici revenirea atît de frecventă a unor personaje din Commedia dell'arte. De aici şi impresia de frivol, de convenţional pe care ţi-o lasă această lume de marionete graţioase care mişună în scenele de petrecere din pînzele autorilor de *serbări galante*.

Nici Goya nu se sustrage influenţei teatrului — a celui spaniol fireşte, deşi acesta se afla în decădere — dar chiar şi această influenţă nu-l împiedică, ba dimpotrivă, să înţeleagă şi să redea cu o amploare şi cu un accent cu totul noi subiectele la modă: serbările, jocurile aristocratice, plimbările, scenele galante. El lărgeşte apoi foarte mult repertoriul tematic, aducînd scene din viaţa maselor largi, ilustrînd astfel preocupările, activităţile şi obiceiurile lor.

Poate, ce-i drept, ca în privinţa subtilităţii, a rafinamentului, a acelei ambiguităţi în redarea sentimentului care în pictura lui Watteau, de pildă, îşi are obîrşii mai vechi ce coboară pînă la reveriile muzicale ale lui Giorgione, Goya să nu se ridice la nivelul pictorului francez. Poate, de asemenea, ca nici în privinţa armoniei coloristice, a preţiozităţilor, a infinitului joc de valori ce face din Watteau unul dintre cei mai mari colorişti ai secolului, Goya să nu concureze, în seria cartoanelor, cu maeştrii picturii franceze şi italiene amintiţi. E şi motivul pentru care un atît de subtil cercetător al fenomenului Goya ca André Malraux pune mai prejos producţiile în discuţie ale pictorului spaniol, excepţie făcînd pentru tabloul *Sărbătoarea sfîntului Isidor* (Romeria de San Isidro), cunoscut şi sub numele de *La Pradera*, decît, luate în ansamblu, creaţiile lui Watteau, lui Guardi şi chiar cea a lui Fragonard.

Goya aduce, în schimb, altceva. El aduce o mai bună cunoaştere a vieţii în toate straturile sociale străbătute pe verticală; aduce apoi un plus de sinceritate, o trăire mai autentică, o sete de viaţă şi, dacă se poate spune aşa, un gust plebeu, o înclinaţie funciară spre ceea ce urcă din straturile de jos, spre o lume vulgară, trivială chiar, dominată de instincte. E o notă personală a lui Goya această preferinţă pentru vulgar ca şi disprețul pentru maniere, dar o asemenea atitudine se acordă de minune cu gustul dominant al societăţii spaniole din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Mai mult decît la Versailles, mai mult decît la curtea din Petersburg, aristocraţia spaniolă în frunte cu regina afectează, în această vreme, oarecari maniere populare, o oarecare dezinvoltură în purtări, o ostentativă coborîre printre straturile de jos ale poporului. Ortega y Gasset şi Eugenio d'Ors care au analizat

Scanned with OKEN Scanner

8. *Ele au acum un loc.*

fenomenul au pus acest gen de «masochism» în legătură cu orientarea spre natură, cu nostalgia «du bon sauvage» pe care o capătă civilizaţia secolului al XVIII-lea în urma teoriilor rousseauiste şi ca o reacţie la filistinismul vieţii de curte. Fapt este că aristocraţia spaniolă se află în fruntea acestui curent (se va vedea şi din referirile la ducesa de Alba) şi merge pînă la a friza vulgaritatea, adoptînd alura acelor majos (mañolos) şi majas (mañolas) sub care trebuie înţeles oamenii din popor care se purtau asemenea unor «dandy», combinînd în mod original elemente ale costumului aristocratic cu elemente ale portului popular. Deci în afară de ceea ce-i imprimase

Scanned with OKEN Scanner

9. *Bravissimo!*

originea sa socială, în afară de educația îndoielnică primită în medii viciate, în afară de temperamentul său nonconformist, franc, deschis, opus convenienţelor, Goya reflectă, prin nota uşor plebee acordată cartoanelor sale, o stare de fapt.

În sfîrşit artistul spaniol nu-i cuprins încă de neliniştile ce nu vor întîrzia să-l asalteze, şi cu atît mai puțin de melancolia ce conferă pînzelor lui Watteau acea distinsă *morbidezza* molatecă, muzicală. El este optimist deocamdată; de un optimism cosmic. Este surîzător, încrezător în soartă, în talentul său, în oameni, şi-şi clamează bucuriile, comunicînd de-a valma starea sa de

Scanned with OKEN Scanner

10. *Pe catalige.*

Scanned with OKEN Scanner

oeatitudine acestor cartoane executate în mare număr în trei perioade distincte întrerupte de alte lucrări, căci începe să fie asaltat din toate părțile de comenzi, în special pentru portrete.

Scena primului carton dintr-o serie de treizeci, executate între 1776—1780, se petrece pe malul Manzanaresului, la marginea Madridului, unde va fi locul de acțiune al multor asemenea scene rustice. Este vorba de *Dejun pe iarbă* (Merienda), un subiect foarte frecvent în secolul următor. Totul în acest carton — o lucrare de gen în fond — respiră naturalețe și prospețime: de la atitudinile firești ale personajelor cărora le conferă nu știu ce linie elegantă a conturului pînă la execuția rapidă, largă, spontană. Se spune că în pofida acestor însușiri ce păreau de domeniul ereziei pentru un adept al clasicismului, lucrarea i-a plăcut lui Mengs și pictorul ar fi încasat pentru ea 7.000 de reali. Începutul era astfel făcut. Au urmat lucrări prestigioase în care nu știm ce să admirăm mai întîi: invenția în compoziție, grația gesturilor, verva novatoare, euforia vitală, pasiunea comunicată execuției prin iuțeala tușei, prin ductul energic al penelului, sau bogăția coloritului plin de seducție, delicatețea tonurilor? *Vînzătorul de veselă* (El cacharrero) ni le oferă pe toate acestea. Este o compoziție încărcată, prea încărcată, plină de tumult redînd atmosfera agitată proprie iarmaroacelor, dar perfect echilibrată ca desen și colorit. În ea este reluat vechiul procedeu folosit de flamanzi, de olandezi și chiar de Velázquez (vezi *Christos în casa Martei*), de a se aduce sub un pretext sau altul chipuri din popor în pictură. În cazul de față, fără să renunțe la redarea scenei galante impuse de programul clientului și pictînd somptuoasa caretă însoțită de lachei, Goya aduce în primul plan al tabloului o savuroasă scenă de gen, cu un vast spațiu acordat naturii moarte, ceea ce era iarăși foarte pe linia tradiției urmate de pictura spaniolă.

Din aceeași perioadă, într-o echilibrată dispoziție a petelor de culoare, trădînd geniu decorativ, este și *Umbrela* (El quitasol) — scenă plină de tandrețe și de candoare, un adevărat imn închinat tinereții și dragostei, atestînd prezența la artistul spaniol a unei strune lirice de mare sinceritate. Coloritul bogat, în nuanțe tranșante totuși, factura delicată redînd strălucirea mătăsurilor, noblețea luminii învăluitoare dau acestei opere de tinerețe prestanța virtuozității. Este apoi evident aici efortul artistului de a depăși anecdoticul și de a se ridica la generalizări, reușind totodată să redea esența poetică a concretului.

În *Ghitaristul orb*, în *Încăierare la «Hanul nou»*, în *Zidarul rănit*, în *Săraci la fîntînă* (ultimele două dintr-o serie de unsprezece cartoane executate între 1781 și 1786), sentimentul de seninătate și bună dispoziție este umbrit.

11. *Tu care nu poți, poartă-mă pe umeri!*

Apare, timidă deocamdată, dar veridică şi convingătoare, cealaltă faţă a Spaniei, cea în care mizeria maselor populare, bine cunoscută lui Goya, pune în acţiune resortul spiritului său critic. El se relevă de pe acum ca un realist lucid şi, atît cît îi îngăduie specificul genului, cît să nu atragă nemulţumirea clientului, dă frîu liber spiritului său frămîntat, recuzînd imaginea falsă a unei lumi guvernate de armonie.

Acum este totuşi prea devreme ca optimismul să-l fi părăsit pe artist. Scenele dulceag idilice, feeriile cu personaje amintind pe cele de operetă revin în cartoane pînă în 1791, anul cînd încetează să mai răspundă la solicitările manufacturii de tapiserii. În *Culesul strugurilor* (La Vendimia) numit şi *Toamna* şi făcînd parte dintr-o suită a *anotimpurilor*, avem o asemenea fermecătoare idilă, cam afectată, în care unii (Eugenio d'Ors) au văzut o

Scanned with OKEN Scanner

poveste autobiografică mergînd pînă la a identifica pe artistul însuşi în imaginea jovial-teatrală a bărbatului din primul plan, iar în cele două doamne pe soţia sa Pepa şi pe ducesa de Alba. Lăsînd acum în seama amatorilor de anecdote romanţioase această supoziţie, trebuie să remarcăm şi în cartonul pe tema toamnei unele calităţi de decorator ale lui Goya. Armonia, ritmul, muzicalitatea liniilor, atmosfera de seninătate, gesturile pline de graţie, totul creează o ambianţă de suavă poezie. Şi chiar dacă nu s-a reprezentat pe sine, în tabloul acesta, Goya exprimă, în toată plenitudinea sa, sentimentul de fericire, bucuria de a trăi şi de a cunoaşte plăcerile vieţii. Este în perioada cînd văzîndu-şi realizabile idealurile, cînd se poate bucura de tinereţe, de sănătate, de ceea ce-i oferă căminul, încearcă satisfacţiile omului mulţumit şi pune şi natura de acord cu sentimentul său, îndemnînd-o să-şi etaleze roadele sub semnul unui Bachus generos şi darnic.

Fără a se reduce rolul lui Goya în pictura de cartoane destinate tapiseriilor la acela de imitator docil al unor modele existente, fără a-l considera înfeudat unor influenţe tiranice, căci am relevat aportul şi accentele noi aduse de el în pictura, ca să zicem aşa, oficială a secolului al XVIII-lea, trebuie subliniată totuşi puternica înrîurire pe care a avut-o asupra sa marele pictor veneţian Tiepolo. Acesta venise, se ştie, în Spania, în 1762, la chemarea lui Carol III şi pictase în cei opt ani cît avea să mai trăiască (murea în 1770, departe de ţara sa) mari compoziţii alegorice ca *Triumful Spaniei*, *Apoteoza Spaniei*, pe plafoanele unor imense săli, precum şi unele lucrări de gen. Desigur, domeniul cel mai bogat în învăţăminte şi sugestii pentru Goya este cel al picturii murale; primele opere pe teme ecleziastice deja pomenite aduceau mult cu ceea ce era propriu marelui veneţian. Dar şi în cartoanele discutate acum ca şi în gravură mai tîrziu, Tiepolo nu este străin de experienţa acumulată cu îndîrjită avariţie, amintind pe aceea a strîngătorilor de comori, de către artistul spaniol.

În orice caz, anumite procedee au ceva comun la cei doi artişti. De pildă detaşarea figurilor din primul plan şi tratarea sumară, vaporoasă a fundalului, încît peisajul rămîne în afara unei preocupări mai susţinute, pare să caracterizeze deopotrivă lucrările lor. Nu-i mai puţin adevărat că o asemenea tratare a peisajului este impusă şi de necesităţile specifice tehnicii ţesăturilor. Se ştie doar că, reproşîndu-i-se de către ţesători o prea exagerată insistenţă asupra detaliilor, Goya proceda de regulă la transpunerea proiectelor de pe pînză unde erau pictate iniţial, pe carton — operaţie însoţită la rîndu-i de radicale simplificări. Nici influenţa lui Tiepolo, nici necesităţile impuse de tehnică nu explică însă atitudinea indiferentă a artistului

Scanned with OKEN Scanner

12. *Baba-oarba.*

Scanned with OKEN Scanner

13. *Manechinul.*

Scanned with OKEN Scanner

față de peisaj, totdeauna estompat și sumar în cazul pînzelor pentru cartoane, și neinteresant tratat și mai tîrziu, cînd cu foarte puține excepții, peisajul este dominat de neobositul interes arătat de către pictor ființei umane. Și în această neglijare a peisajului trebuie văzută ispanitatea lui Goya, căci pînă către 1850, genul respectiv a fost foarte rar abordat în arta spaniolă.

Fantomatic, șters, lipsit de sevă, peisajul se justifică în unele tablouri prin depărtarea astfel sugerată. În *Vendimia*, efectul de depărtare al *Sierrei* din fundal este, astfel, tradus printr-o pronunțată vaporozitate a volumelor. În alte lucrări însă: *Cataligele* (Los zancos), *Vara*, *Dansul*, *Manechinul* (El Pelele), impresia de depărtare nu mai este creată, nefiind susținută de perspectiva liniară, iar paloarea copacilor, a zidurilor și chiar a munților pare artificială, de butaforie.

Împreună cu *Găina oarbă* (La Gallina ciega) reprezentînd un joc în genul «babei-oarbe cu linguri», *El Pelele* redînd alt joc de copii închide oarecum suita feeriilor, a scenelor de petrecere și de amuzament, înainte ca în viața artistului și în conștiința sa să se fi produs acele schimbări fundamentale în stare să dea cu totul alt curs creației sale. Ambele tablouri datează din 1791 și redau aspecte din viața lipsită de griji și de preocupări serioase a tineretului aristocrat. Artistul mai privește îngăduitor încă acest mod de existență superficială, acaparat fiind de interesul pentru pitorescul jocurilor și al costumelor, pentru prețiozitatea picturală a mătăsurilor, catifelei, dantelelor, perlelor, pictate cu o adevărată voluptate. Dar nu poate trece neobservată nici ușoara notă de ironie ce se desprinde din aceste tablouri, vizînd vagul sufletesc al celor prinși în joc, lipsa lor de vitalitate, inutilitatea preocupărilor.

Tot din seria lucrărilor analizate, fără a mai fi transpus însă pe carton în vederea creării unei tapiserii, face parte și minunatul tablou cunoscut sub numele de *La Pradera* (Sărbătoarea Sfîntului Isidor) — o adevărată capodoperă în care Malraux a văzut «un triunghi răsturnat format din mulțimea întunecată între două avanplanuri de argilă albicioasă».

Festivitățile ocazionate de sărbătoarea sfîntului Isidor, la 15 mai al fiecărui an, se desfășurau cu un deosebit fast în Spania acelei vremi. Spiritului de *aficionado* al lui Goya i se oferea astfel prilejul să ne dea un adevărat portret colectiv al societății madrilene «romantice și melancolice, petulante și galante», pe fundalul fantomatic al orașului, care apare ireal ca o Fata Morgana în peisajul deșertic și arid al Castiliei.

Pictată către 1787, această pînză de mici dimensiuni (0,44×0,94) prefigurează schimbări mari în maniera de a picta a lui Goya. Nu vom vorbi

Scanned with OKEN Scanner

de ea sub aspectul compoziţional, deşi merită subliniate în acest sens originalitatea şi caracterul insolit al unghiului ales; nici de modul de tratare care este cel al unui miniaturist. Se impune însă a fi remarcată schimbarea survenită în tratarea mişcării şi în cromatică. Pînă la această pînză (şi va mai face-o şi după ea un timp), Goya inserase mişcarea în linii continui de contur, conform barocului italian şi spaniol. Începînd de-acum, linia capătă o vibraţie, se destramă, şi mişcarea devine structural mai intimă, mai interioară, mai aproape de felul de înţelegere al lui Rembrandt şi Watteau. Cu alte cuvinte, pictorul începe să construiască din pete de culoare, desenul servindu-i doar pentru schiţarea compoziţiei; încetînd să mai fie un recipient umplut cu culoare. Evoluată, o asemenea rezolvare va duce mai tîrziu, către sfîrşitul vieţii, cînd mîna sa va fi mai nesigură, la acea pulverizare a formei în tuşe mici, vibrante, ce va face din *Lăptăreasa din Bordeaux* o lucrare preimpresionistă, iar din Goya un precursor al curentului.

În ceea ce priveşte cromatica, cotitura marcată de *Sărbătoarea sfîntului Isidor* este şi mai evidentă. Unii exegeţi ai operei acestui artist, care n-a cunoscut rutina, au distins în evoluţia coloritului său patru faze. Prima, cea a picturilor religioase din anii debutului, se caracterizase printr-o folosire excesivă a terrei de Sevilla care străbătea prin frotiurile uşoare, transparente, de deasupra, dînd suprafeţei pictate o tonalitate dominantă de brunuri. Cea de a doua fază, corespunzătoare cartoanelor de tapiserie, unor portrete şi unor panouri decorative pentru diverse palate, avea, de fapt, ca punct de pornire, cromatica tiepolescă; presupunea adică folosirea aceloraşi nuanţe de albastru, verde, galben şi roşu, cu un adaus însă, şi anume cu întrebuinţarea ca suport a unui auriu menit să încălzească toate tonurile, asemenea terrei de Sevilla din prima fază, dar dînd mai multă strălucire întregii picturi, devenită astfel mai blondă, mai solară.

Cu *Sărbătoarea sfîntului Isidor*, Goya, care între timp studiase şi-şi însuşise mult din tehnica lui Velázquez, face încă un pas spre dobîndirea marilor sale însuşiri de colorist. În locul auriului trece la folosirea unor griuri foarte bogat valorate şi luminoase, care împrumută pînzei străluciri calme, surdinizate, de argint nepolizat sau de sidef. Tablourile astfel concepute capătă în consecinţă tonalităţi reci, foarte adecvate, în portrete mai ales, prin acel rafinament discret şi aristocratic atins în redarea mătăsurilor, dantelelor, bijuteriilor sau, a tunicilor bărbăteşti «gris-perle» impuse de moda franceză din timpul Directoratului. Este cea de a treia fază cromatică, cea mai luminoasă şi mai clară, cea mai răspîndită în portrete; ea face faima coloristului Goya, situîndu-l alături de Velázquez, de Watteau şi de portretiştii englezi.

Scanned with OKEN Scanner

14. *Nu mai există nici un remediu*

15. *Îngroparea sardelei.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrşit, acestei faze îi va urma o a patra — aşa-zisă neagră, cu largă întrebuinţare în «Casa Surdului», şi în mici tablouri cu conţinut dramatic inspirate de realităţile spaniole. Succedîndu-se în mare şi urmînd o linie ascendentă, paralelă cu aceea a perfecţionării limbajului plastic goyesc în ansamblu, fazele enumerate nu trebuie privite simplist; ele ajung ca uneori să se împletească, să fie folosite simultan într-o perioadă dată, după cum o cerea subiectul tratat.

S-a amintit în treacăt şi de executarea unor comenzi primite din partea unor aristocraţi. Geniul decorativ al lui Goya a fost astfel pus încă o dată la încercare la proprietatea unuia dintre protectorii săi — ducele de Osuna — unde acoperă cu panouri decorative, unele din ele în genul cartoanelor pentru tapiserie, villa Alameda. În *Leagănul*, în *Cocana* (prăjina din ţara lui Nătăfleaţă) stăruie aceleaşi dispoziţii voluptoase, aceeaşi atmosferă de nepăsare, de nonşalantă seninătate, din cartoane. Întîlnim aceeaşi lume ireală aproape, pe fundalul aceloraşi peisaje ireale, ce comunică picturilor de aici ceva de reverie, de vis prea frumos ca să fie aevea.

Tot pentru ducele de Osuna, Goya a mai pictat frumosul portret în savuroase griuri al familiei acestuia, cu cei patru copii admirabil pictaţi.

Dar cu panourile de la Alameda, unde apare deja şi o altă lume decît cea galantă, prima perioadă a creaţiei marelui artist spaniol se precipita spre sfîrşit. În curînd feeria va dispare. Din ceea ce am văzut în cartoane vor dăinui, îngroşate şi dramatizate, doar aspectele sumbre din *Încăierare la «Hanul Nou»* şi din *Zidarul rănit*. Peste ireala panoramă a Madridului din *Sărbătoarea sfîntului Isidor*, ca şi peste serbările nesfîrşite din tapiserii, se va aşterne o pîclă groasă, reflex al schimbărilor petrecute în conştiinţa pictorului. În orice caz, coloritul clar, luminos, argintiul sidefiu ne va mai întîmpina numai în portretele de aparat din ce în ce mai numeroase. Viaţa însă capătă pentru artist culori de doliu funerar. *El Pelele*, *Gallina ciega* vor rămîne undeva în urmă, artistul mai amintindu-şi de ele abia tîrziu şi, atunci, pentru a se autopersifla parodiind asemenea preocupări de tinereţe în gravele şi totodată straniile *Disparates* de la sfîrşitul vieţii. Cu alte cuvinte, fericitul şi surîzătorul Goya, Goya — curteanul, artistul oficial însetat de glorie, de bani şi de favoruri se retrăgea de pe scena artei spaniole pentru a o lăsa liberă celuilalt Goya, cîntăreţului marilor dureri ale lumii,

16. *Francisco Bayeu.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

căutătorului de adevăr, însetatului de justiție. Rolul lui de artist al secolului al XVIII-lea se sfîrşise; ridicase pe o nouă treaptă arta aulică spaniolă.

Fără să mai aştepte sfîrşitul secolului, grăbindu-se, căci timpul era întîrziat în țara sa, iar Marea revoluție franceză îşi desfăşura de trei ani flamurile peste o parte din Europa, fermecătorul făuritor de serbări galante depunea uneltele. În locul lui începea să se afirme artistul secolului al XIX-lea, Goya democratul, marele revoluționar al picturii, unul din strămoşii principalelor curente din arta modernă. «Fără ştirea sa (arată Lionello Venturi), un suflet răzvrătit sălăşluia în el». Şi acest suflet se descătuşa acum, în urma unei nenorociri care lovi cu toată violența pe artist, trezindu-l ca după un vis frumos la cruda realitate. Goya rămase surd. Nenorocirea veni în urma unei maladii grave care izbucni în anul 1792, pe cînd se afla la Cadix, şi, cu unele perioade de remisiune, îl va hăitui toată viața, minîndu-i sănătatea şi robustețea, scăzîndu-i moralul, maturizîndu-l brusc.

La început, surzenia a fost parțială. Ea s-a agravat însă cu timpul şi, după călătoria la San Lucar, în 1797, unde artistul o însoțise pe ducesa de Alba, a devenit absolută. În capul său au năvălit hăuri adînci populate de zgomote nedefinite şi de închipuiri. Omul a devenit retractil, bănuitor, irascibil. Dar acest rău îl eliberă. Se descoperea în sfîrşit pe sine şi descoperea totodată adevărata față a lucrurilor.

Am văzut că-şi dorise o carieră strălucită, rîvnise la o viață de curte. Le avea acum. În 1780 fusese numit membru al Academiei de arte; în 1785 vicepreşedintele ei, iar zece ani mai tîrziu, după moartea lui Francisco Bayeu, preşedinte. La palat cunoscuse aceeaşi ascensiune. Pictor al regelui Carol al III-lea în 1786, devenea *pintor de camara* al monarhului moştenitor în 1789 şi primul pictor al aceluiaşi rege (alături de Maella) după o trecere de zece ani.

O dată cu gloria cunoscuse şi bogăția. Îşi cumpărase o gabrioletă la început, apoi un echipaj; avea bani, bunuri mobiliare, ducea o viață de burghez înstărit. Toate acestea vor trece pe planul doi de acum înainte. Deşi va rămîne în continuare la curte, strîns angrenat în sistemul relațiilor statornicite între el şi suveranii săi, sufletul lui nu va mai fi acolo. Goya începe să-şi dea seama că trăieşte în «secolul luminilor». Simpatiile sale politice îl vor purta în tabăra nobililor spanioli familiarizați cu ideile revoluției franceze. Va deveni şi el un *afrancesado* şi, chiar dacă vicisitudinile istoriei, precum invadarea Spaniei de către francezi, îl vor dezamăgi, sceptic şi dezabuzat, va rămîne totuşi pînă la urmă un adept fervent al ideilor de libertate, de dreptate şi de emancipare a condiției sociale şi umane.

Scanned with OKEN Scanner

Surd, cu imaginația bîntuită de viziuni infernale, Goya descoperă abia acum adevărata față a Spaniei. Din observația directă a realităților și din trăirea acută a celor observate, din solilocviile nesfîrșite cărora li se dăruiește în izolarea sa adîncă, începe să prindă chip un univers de coșmar populat de ființe fantasmagorice, de monștri, de vrăjitoare, un univers în care, căzut victimă, omul este urmărit cu diabolică perseverență.

Primele roade, produse ale imaginației sale fecundate de răul ce i se dezvăluie pretutindeni acut și exacerbat, au făcut parte dintr-o suită de unsprezece tablouri așa-zise «de cabinet». Sînt opere zguduitoare. Creațiile unui om nefericit, în care dramele umane apar în toată măreția lor atroce. În același timp, sînt însă creațiile unui om liber. Referindu-se la ele într-o scrisoare către Iriarte, din 1794, Goya scria el însuși: «Pentru a-mi ocupa imaginația mortificată de gîndul la suferințele mele (...) m-am apucat să pictez un ansamblu de tablouri de cabinet în care am reușit să fac loc și observației, de obicei absente din operele ce-mi sînt comandate, și unde capriciul și invenția nu pot fi dezvoltate».

În adevăr, Goya avea în sfîrșit prilejul să «observe» și să dea frîu liber «capriciului» și «invenției». Cinci din cele unsprezece mici compoziții s-au păstrat pînă astăzi,atestînd cu prisosință libertatea de care s-a bucurat pictorul în fața pînzei nemaifiind la cheremul unui beneficiar.

În aceeași scrisoare, numește «divertismente populare» lucrările «de cabinet» din seria amintită. Nimic de zis. Straşnice divertismente în care omul este zdrobit sub teascul servituțiilor seculare, al superstițiilor și slăbiciunilor sale. Trist revers al adevăratelor divertismente populare din cartoanele pentru tapiserii!

E adevărat, în aceste lucrări de mici dimensiuni, Goya nu lasă încă slobodă imaginația bîntuită de coșmaruri, care va furniza în curînd substanță ciclurilor de gravuri; nimic criptic, abscons, necenzurat de rațiune în aceste mici tablouri, dar spectrul groazei sub care trăiește poporul său începe să-și facă simțită prezența. Iată o *Judecată a Inchiziției*. Este o cutremurătoare scenă din miile petrecute de-a lungul zbuciumatei istorii a Spaniei. Turpitudinea călugărilor-judecători, cruzimea și fățărnicia își dau mîna pentru a zdrobi fără cruțare orice licărire de speranță pentru biata victimă ajunsă în fața Tribunalului.

Din același aluat este plămădită și *Procesiunea flagelanților*, scenă de fanatism religios îmbinat cu sadism într-un amestec din care omul apare înjosit și strivit. Este înfățișată o mulțime fanatică, atinsă de demență, purtînd statui, prapuri și icoane într-un nesfîrșit convoi ce asistă la acel

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

← 17. *Josefa Bayeu.*

18. *Ducesa de Alba.*

sălbatec act de penitență cunoscut în Evul mediu sub numele de autoflagelare.

Aceeași cruzime, aceeași sete de sînge, aceleași patimi, dar prilejuite de o altă ceremonie, se fac vizibile în *Cursa de tauri într-un sat*. Luptele cu tauri — gen de distracție care se constituie în timpul lui Goya cu reguli și norme îi va sluji acestuia de multe ori ca temă, trecînd drept spectacolul său preferat și îndreptățindu-l să-și spună mai tîrziu Francisco de los Toros.

Și mai dramatică încă este *Casa de nebuni*, înrudită prin trista condiție umană înfățișată, prin dramatismul ei zguduitor, cu «*Casa morților*» descrisă de Dostoievski șapte decenii mai tîrziu.

← 17. *Josefa Bayeu.*

18. *Ducesa de Alba.*

sălbatec act de penitență cunoscut în Evul mediu sub numele de auto-flagelare.

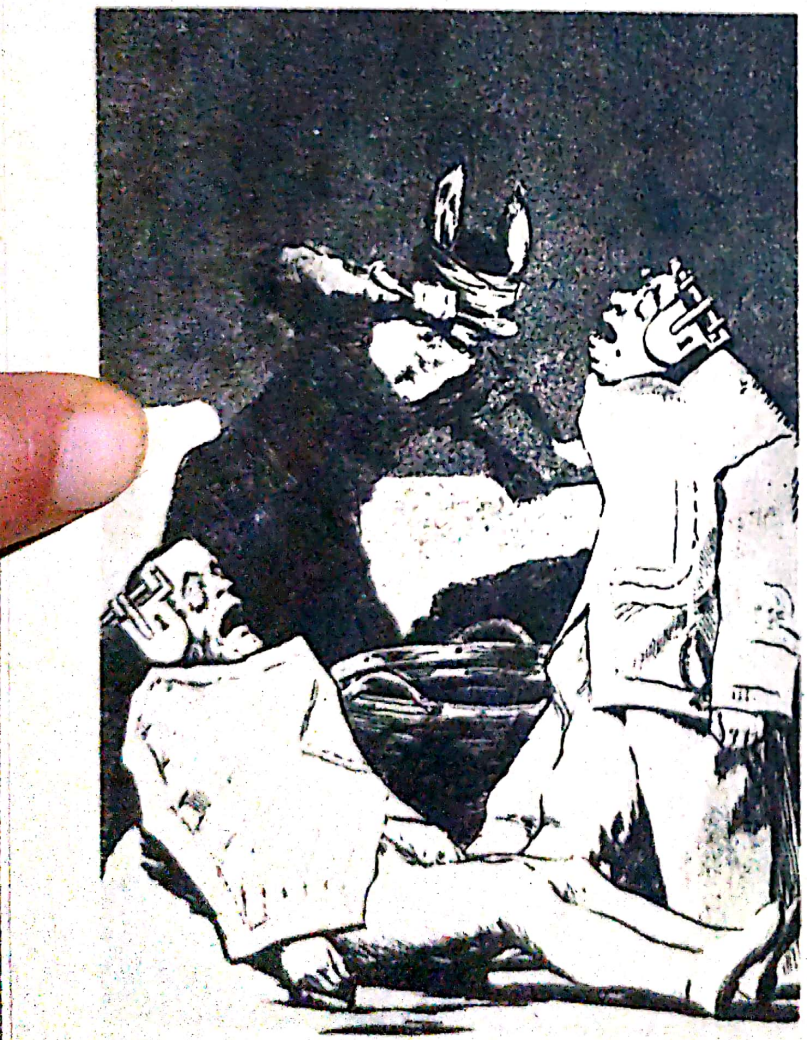
Aceeaşi cruzime, aceeaşi sete de sînge, aceleaşi patimi, dar prilejuite de o altă ceremonie, se fac vizibile în *Cursa de tauri într-un sat*. Luptele cu tauri — gen de distracție care se constituie în timpul lui Goya cu reguli şi norme îi va sluji acestuia de multe ori ca temă, trecînd drept spectacolul său preferat şi îndreptățindu-l să-şi spună mai tîrziu Francisco de los Toros.

Şi mai dramatică încă este *Casa de nebuni*, înrudită prin trista condiție umană înfățişată, prin dramatismul ei zguduitor, cu «*Casa morților*» descrisă de Dostoievski şapte decenii mai tîrziu.

Scanned with OKEN Scanner

Îngroparea sardelei sau *Miercurea cenuşei*, cum i se mai spune, reprezintă, în imagine de carnaval, un fel de funeralii groteşti. Este un tablou pătruns de neliniște şi de mister, un tablou în care un mare rol este atribuit măştii; dar masca are aici un înțeles nou; ea demască de fapt, devine un mijloc de a face mai pregnantă, mai convingătoare o realitate sau, cum spune Malraux, «masca nu este pentru Goya ceva care ascunde fața, ci care o fixează».

O dată cu schimbarea tematicii şi a viziunii, Goya îşi schimbă la fel de brusc şi tehnica. El îşi aduce dintr-o dată aminte de Magnasco, de tenebroasele scene cu suplicii inchizitoriale, scene din viața monahală sau cu adunări



19. *Chinchillas.*

20. *Somnul raţiunii produce monştri.* →

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

de briganzi — subiecte predilecte pentru pictorul italian. Sugestiile din Magnasco nu s-au limitat desigur numai la tehnică. Acel spirit al grotescului fantastic din viziunea lui Magnasco are o mare înrîurire asupra pictorului spaniol. Comentatorii găsesc însă şi profunde deosebiri între viziunea celor doi artişti. André Malraux bunăoară, dînd o deosebită importanţă paralelei Magnasco—Goya, a făcut următoarea constatare plină de tîlc cu privire la scenele cu nebuni din pictura celor doi. «Carnavalul, Inchiziţia însăşi sînt nişte spectacole — scrie Malraux. Nebunia nu merită această denumire (de spectacol) decît în măsura în care ea se limitează la un carnaval, ceea ce ar fi cazul la Magnasco.

Magnasco şi stilul italian separă pe spectator de atrocităţile reprezentate. Goya, ca gotic, păstrînd tot ce separă opera de artă de spectacolul de orori, se angajează în ea şi angajează aici şi pe spectator». Şi adaugă Malraux: «drama italiană se opreşte la ceea ce face să se prăbuşească decorul ei, Goya suprimă decorul».

Prin urmare, pictorul spaniol aprofundează mult lecţia maestrului său italian, dobîndind nu numai efectele exterioare întîlnite în opera celui din urmă, ci şi un spor de dramatism mai autentic.

Cît priveşte tehnica lui Alessandro Magnasco, acea «scriitură frenetică», aşa-zisa *pittura di tocco* obţinută din tuşe scurte, nervoase, dinamice, şi prefigurînd pictura tumultuoasă, învolburată a romanticilor, Goya a fost şi mai receptiv. Fulguraţiile luminoase ce irump din tenebre sporind atmosfera de încordare, creînd tensiune şi nelinişte la Magnasco, pot fi întîlnite şi la Goya în tablourile «de cabinet», ca şi în viziunile de coşmar de mai tîrziu. Şi la el, cu deosebire că pasta este mai groasă, mai abundentă, tonurile închise, bituminoase, sînt brăzdate de striaţii luminoase, uneori pînă la incandescenţă, dînd naştere, adesea, la efecte de contrast puternice, apropiate de cele obţinute în jocul de alb-negru al gravurilor.

De fapt, pictînd de-acum încolo din ce în ce mai multe scene în care realitatea se îmbină cu ficţiunea, învestigînd zonele obscure ale sufletului uman, sensibil la ororile trăite de poporul său, orori ce luau în imaginaţia sa torturată de coşmaruri proporţii paroxistice, Goya se apropia tot mai mult de universul de spaimă şi mizerie al suitelor de gravuri. Încă un pas spre acest univers l-au constituit scenele de vrăjitorie pictate pentru vila Alameda în 1798 : *Lampa diavolului* (aflat azi la Londra) şi *Marele Ţap* (Madrid, Muzeul Lazaro), ambele îmbinări bizare de fantastic şi real.

Ajuns în acest punct, lui Goya i se deschide în faţă un drum pe care va evolua ascendent, de la o formă doar uşor alegorică pînă la lucrări enigma-

Scanned with OKEN Scanner

tice, transpuse într-un limbaj criptic, cu sensuri ce nu se lasă uşor captate, cu semnificaţii al căror cifru mai constituie şi astăzi un semn de întrebare.

Abordînd însă aceste aspecte ale creaţiei goyeşti, am pătruns deja într-un alt domeniu de activitate creatoare şi anume în acela al gravurii, capitol la fel de important în opera lui Goya ca şi pictura, cu atît mai mult cu cît, în special prin suitele sale de stampe, reeditate la anumite intervale de timp în tiraje apreciabile, a făcut Europa cunoştinţă cu geniul marelui spaniol, mai înainte ca opera sa pictată să treacă Pirineii sau să fie cunoscută de străini la ea acasă.

Activitatea lui Goya de gravor şi de grafician în general a fost prodigioasă ca volum, uimitoare sub aspectul varietăţii tematice, neîntrecută ca originalitate şi numai rareori egalată ca măiestrie tehnică, în execuţie. Chiar şi la o primă luare de contact cu opera acestui mare şi complet artist, apare limpede că grafica sa deţine într-un fel cheia înţelegerii creaţiei goyeşti în ansamblu.

De fapt, fiecărei mari perioade din creaţia sa îi corespunde şi un mare ciclu de gravuri în care găsim, reluate oarecum, dar într-o formă mai acută, cu un program mai ferm, aceleaşi mari probleme tratate şi în pictură. Aşa de pildă, primei faze rococo, a cartoanelor de tapiserie, îi corespunde seria de acvaforte executate de Goya după tablouri de Velázquez. Aşa-ziselor «tablouri de cabinet» le corespunde suita de gravuri a *Capriciilor*, iar picturii din timpul războiului îi va corespunde ciclul, tot în acvaforte, al *Dezastrelor*, ca apoi să nu mai încapă absolut nici o îndoială în ceea ce priveşte tematica, viziunea, limbajul, comune pînă la identificare, seriei de gravuri cunoscute sub numele de *Disparates* şi picturilor murale din «Casa Surdului», acestea din urmă fiind — aşa cum li s-a părut unora — un fel de *Disparate* mai mari.

Prima gravură, executată de Goya către 1778, reprezenta un *Orb cîntînd* subiect reluat apoi într-un carton de tapiserie, şi ea a fost urmată de o serie de acvaforte după picturile lui Velázquez, din muzeele regale. Prin jocuri savante de lumină şi umbră, Goya traduce — aşa cum au observat mai mulţi cercetători — pe Velázquez cu ochii lui Rembrandt, un prilej în plus să se pătrundă de opera acestora şi motiv să-i declare pe amîndoi singurii săi maeştri, alături de natură, pe alţii, nerecunoscîndu-i dar plătindu-le din plin obolul. În orice caz, nu-i de loc greu de găsit maeştri creditori ai acestui Goya timpuriu supus unui complex de influenţe, iar cei care descifrează în primele gravuri ca şi în prima fază a picturii tînărului şi ambiţiosului artist spaniol scriitura bătrînului Tiepolo nu se înşală de fel.

Scanned with OKEN Scanner

În adevăr influența lui Tiepolo nu lipsește, dar cu suita *Capriciilor*, însuși Goya făcea un salt uriaș și nu numai în dobîndirea măiestriei și în însușirea tehnicii propriu-zise, ci mai ales în detașarea sa pe planul originalității.

Prima ediție din *Los Caprichos*, conținînd optzeci de planșe (mai tîrziu au fost adăugate încă două), a apărut în 1799. Pe desenul original al gravurii cu nr. 43 întîlnim însă următoarea inscripție: «Idioma univer/sal dibujado/y gravado pr/F. de Goya/año 1797», ceea ce l-a determinat pe Carderera — unul dintre primii cercetători ai lui Goya — să conchidă că spre

21. *Au zburat.*

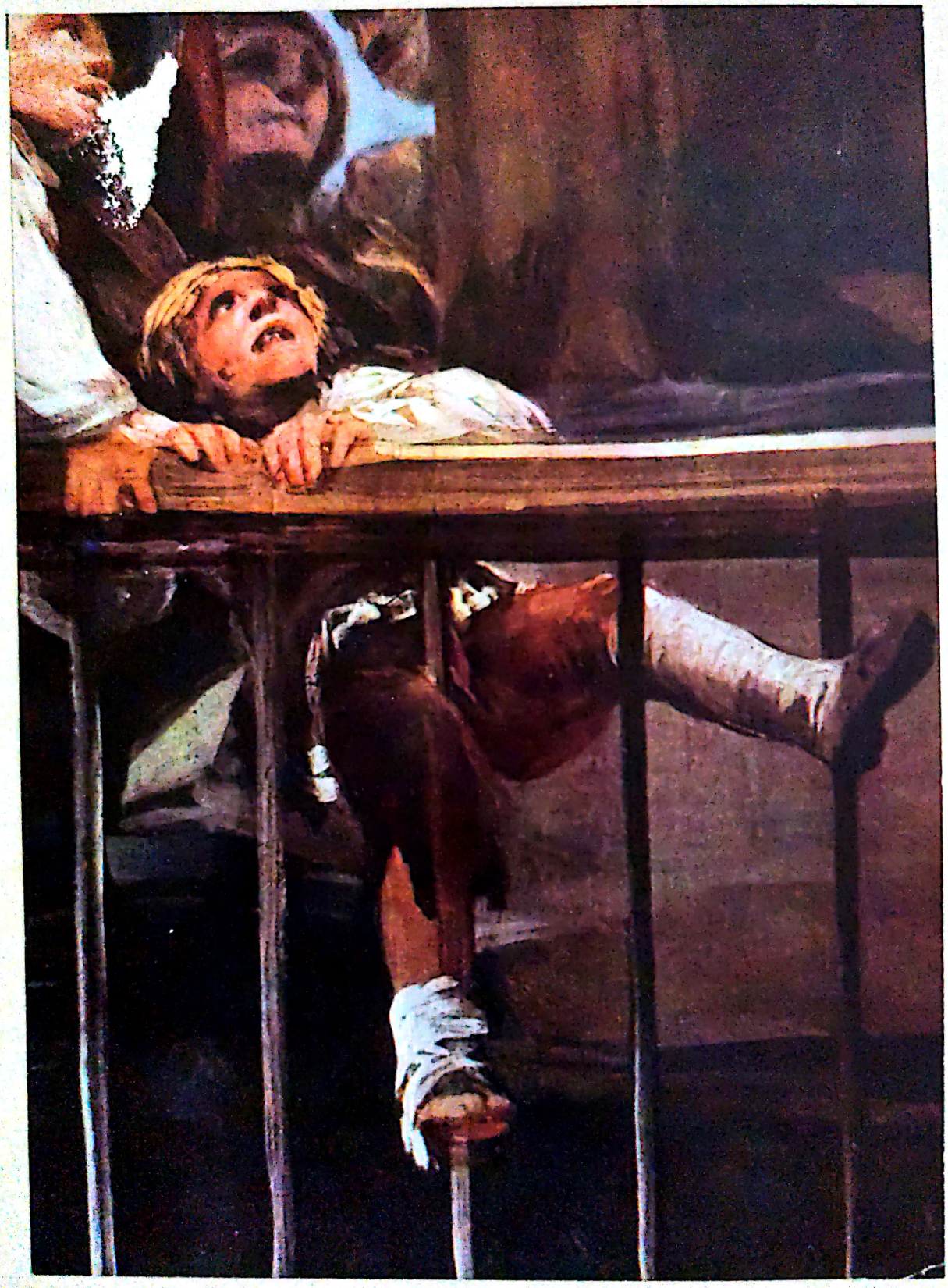
22. *La Maja desnuda.*

1797 un număr de 72 de planşe erau deja gata. La această concluzie, Carderera a ajuns pe baza mai multor documente. Sînt de pildă motive să se creadă că preocupări legate de seria *Capriciilor* datează încă din 1793, cînd, rămas surd, artistul s-a abandonat tot mai mult lumii sale de închipuiri. Anumite desene executate în timpul şederii la San Lucar o atestă şi ele.

Ca şi în cazul «tablourilor de cabinet», Goya putea să se mişte în lumea aceasta a gravurilor, liber de orice obedienţă. Putea să dea glas deplin gîndurilor, temperamentului, concepţiei sale artistice. Nimic nu-l robea, nici o cenzură, nici un coercitiv din cele care acţionau cînd picta la comandă; nici bani, nici glorie, nici model, nimic nu-l interesa.

Dar ne vor îndreptăţi oare aceste consideraţii să vedem în *Capricii* (titlul pare să ne îndreptăţească) un simplu joc gratuit, un simplu divertisment menit să-i distragă atenţia de la suferinţele care-i mortificau sufletul? Nicidecum. În nici o altă operă de pînă acum Goya nu se simţea mai angajat, în nici o operă critica socială nu apărea mai corosivă, mai nimicitoare ca în *Capricii*. Şi poate în nici o operă de pînă acum originalitatea sa nu se impusese mai evidentă.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

23. *Miracolul sf. Anton* (fragment).
24. *Familia lui Carol al IV-lea.*

Scanned with OKEN Scanner

Influenţe străine? Da, vor fi fost desigur. Găsim şi aici sugestii din maeştri diferiţi, depărtaţi de el atît geograficeşte cît şi în timp. Dintre ei, tot bătrînul Tiepolo îţi vine primul în minte, el sugerîndu-i chiar titlul suitei. Dar între *Vari capricci* şi *Scherzi di fantasia* ale lui Tiepolo pe de o parte şi *Capriciile* lui Goya pe de alta se ridică uriaşe deosebiri. În timp ce la Tiepolo, scenele populare, măştile au rolul de a amuza, *Capriciile* lui Goya sînt pline de sarcasm ucigător şi de tensiune dramatică. Găsim desigur în ele şi sugestii din Bosch, din Bruegel, poate din Dürer, din Piranesi fără îndoială. De-a lungul întregului Ev mediu, conştiinţele au fost bîntuite de închipuiri fantastice şi nu rareori arta şi literatura au reflectat atari stări de spirit. Himerele gotice ale catedralelor, cortegiul de monştri şi progenituri ale iadului din universul lui Bosch, grotescul şi hermetismul gravurilor lui Bruegel, straniul unor gravuri ca *Melancolia* şi *Cavalerul şi moartea* de Dürer, scenele de Walpurgie septentrională ale lui Hans Baldung Grien sînt tot atîtea exemple de tălmăcire hiperbolică a realităţii şi de scoatere în evidenţă a absurdului din lume cu ajutorul fantasticului. Nici nu trebuie însă mers aşa departe. Surse bogate de inspiraţie i-au oferit lui Goya şi gravura iacobină din Franţa contemporană, precum şi folclorul spaniol însuşi; basmele, poveştile cu vrăjitoare şi ţapi, apoi arta populară şi literatura cultă naţională. Unele *Capricii* şi oarecum seria de *Disparates* se trag direct din gravurile populare în lemn, aşa-zisele *Aleluyas*. Una dintre aceste bucăţi intitulată *El mundo al revés*, ceea ce înseamnă «lume pe dos», conţine 48 de scene redînd situaţii absurde: un cal dresînd un om, o corabie mergînd pe munţi, un peşte «pescuind» cu undiţa, un om trăgînd la car mînat de un dobitoc oarecare, alt om cu coasa ameninţînd moartea ş.a.m.d., toate naive ca idee şi stîngace ca realizare, dar reflectînd sub această naivă formă o stare de fapt, şi anume caracterul absurd al orînduielilor din lumea feudală. De fapt tema lumii pe dos populată de obicei cu monştri, fiinţe ignobile, cu animale ciudate, cu lilieci, bufniţe, ţapi, poate fi întîlnită în Evul mediu şi în folclorul altor popoare.

Cît priveşte literatura cultă spaniolă, tradiţiile acesteia în domeniul grotescului, fantasticului şi limbajului criptografic pentru *los cultos* sînt din cele mai bogate. Începînd cu Cervantes, la care «grotescul himeric şi cel teluric stau într-un echilibru constant cu sublimul», cum arată G. Călinescu, continuînd cu Quevedo în ale cărui *Los sueños* (visele), infernalul se împleteşte cu burlescul, şi pînă la acele scenete, *sainetes* şi *zarzuelas*, aparţinînd lui Ramón de la Cruz (1731—1795), concepute ca pamflete cu sens social, cultivarea fantasticului, a caricaturalului, a calamburului ca

Scanned with OKEN Scanner

forme ale criticii sociale sînt foarte frecvente la scriitorii spanioli. Extravaganța în limbaj, obscuritatea poetică, cultivarea paradoxului, a ermetismului chiar aveau de asemenea o veche tradiție la înaintașii lui Goya. Să nu uităm că gongorismul este un fenomen iberic, inițiatorul său — poetul Luis de Gongora y Argote (1561—1627) nefiind nici pe departe un caz izolat. Goya avea prin urmare modele magistrale nu numai pentru gravură, ci pentru întreaga sa creație. Şi totuşi compararea gravurilor sale cu ceea ce făcuseră înaintaşii în materie de fantastic şi terifiant nu poate fi împinsă prea departe. Nu ne-o îngăduie stilul său surprinzător de personal, acel stil grație căruia monstruosul devine verosimil căpătînd ceva omenesc, transformîndu-se într-o a doua natură şi atingînd în acelaşi timp o înaltă valoare estetică.

Caracterizîndu-i opera grafică, Baudelaire, care a văzut în el un precursor al artei moderne, «singurul om care a deschis în comic noi orizonturi», a scris în ale sale *Curiosités esthétiques* că «fără îndoială Goya se cufundă adesea în comicul feroce şi se ridică pînă la comicul absolut, dar aspectul general sub care vede lucrurile este mai ales cel fantastic, sau mai degrabă privirea pe care o aruncă asupra lucrurilor se reflectă fantastic».

Vorbind despre comic în opera satirică a lui Goya, Baudelaire avea desigur dreptate. Lui Goya nu-i este străin simțul pentru comic. Rîsul lui Goya, ironia, invectiva cuprinse în *Capricii* trăiesc însă sub semnul fantasticului. Caricatura, dacă am putea numi astfel stampele din *Los Caprichos*, trebuie înțeleasă aici — aşa cum a arătat Malraux — «mult mai mult decît o eliberare de estetica italienizantă (chiar prin partea ei de vis), mult mai mult decît o influență...»; ea este pentru el — adaugă Malraux — «o materie primă, aşa cum va fi ziarul pentru Balzac, care-şi va găsi geniul în a sili faptele diverse să apară transfigurate de lumina proiectată de el asupra lor». Mai mult decît atît, caricatura cum o înțelege Goya se deosebeşte de caricatura circumscrisă istoric, printr-un nou sistem de relații între ființe şi lucruri, prin crearea, de fapt, a unei lumi fantastice cu însuşiri omeneşti. «Marele lui merit — arată Baudelaire — constă în crearea unui monstruos verosimil. Monştrii lui Goya se nasc viabili, armonioşi. Nimeni n-a îndrăznit mai mult decît el în sensul absurdului posibil. Toate aceste zvîrcoliri, aceste fețe bestiale, aceste schimonosiri diabolice sînt pătrunse de umanitate».

Dar cele spuse pînă acum privesc numai în general fenomenul, fără diferențieri, acestea foarte necesare de altfel în analizarea operelor discutate. De fapt, nici prin conținut, nici prin mijloacele de exprimare *Capriciile* nu formează nici pe departe un tot omogen. Primei părți, de pildă, numărînd

42 de piese, îi este propriu un mai categoric ton de pamflet. Imprecațiile sînt aici mai directe, satira biciuind moravurile şi slăbiciunile omeneşti. Adulterul, corupția, vrăjitoria, abjecțiunea, proxeneții, înalții demnitari, călugării găsesc în Goya un acuzator implacabil, intențiile sale trădînd un moralist.

Seria începe cu un *Autoportret* (pl. 1). Vedem în acesta un Goya trecut de cincizeci de ani, demn, cu fața dureros crispată. Contrastul dintre pata albă a feței redată în profil, şi cea neagră, imensă, a pălăriei «Bolivar» de pe cap, sporeşte forța dramatică săpată în chipul grav al artistului. În gravura cu nr. 2, satira pare a fi îndreptată împotriva mezalianței. Aceeaşi temă cu un mai bun rezultat este reluată şi în planşa 14, intitulată: *Ce sacrificiu!* În gravura 17 — *Ciorapul este bine tras*, ca şi în cea cu nr. 31 (o variantă), Baudelaire a putut să vadă «femei spaniole albe şi zvelte, pe care nişte bătrîne

25. *Pînă la moarte.*

26. *Doña Isabella Cobos de Porcel.* →

Scanned with OKEN Scanner

uitate de vreme le spală şi le pregătesc fie pentru sabat, fie pentru prostituţia din faptul serii, sabat al civilizaţiei». Beţia (pl. 18), educaţia (planşele 3 şi 25), cupiditatea (pl. 30), şarlatania (pl. 33), prostia (în planşele cu măgari) găsesc şi ele în Goya un critic cu oarecari disponibilităţi de bonomie. Mai caustice sînt planşele 23, 24, 32, 34, reprezentînd victime ale Inchiziţiei, precum şi planşa 42 (Tu care nu poţi, poartă-mă pe umeri!) — o aluzie foarte transparentă la adresa opresiunii maselor populare de către aristocraţie, concepută în spiritul caricaturii franceze.

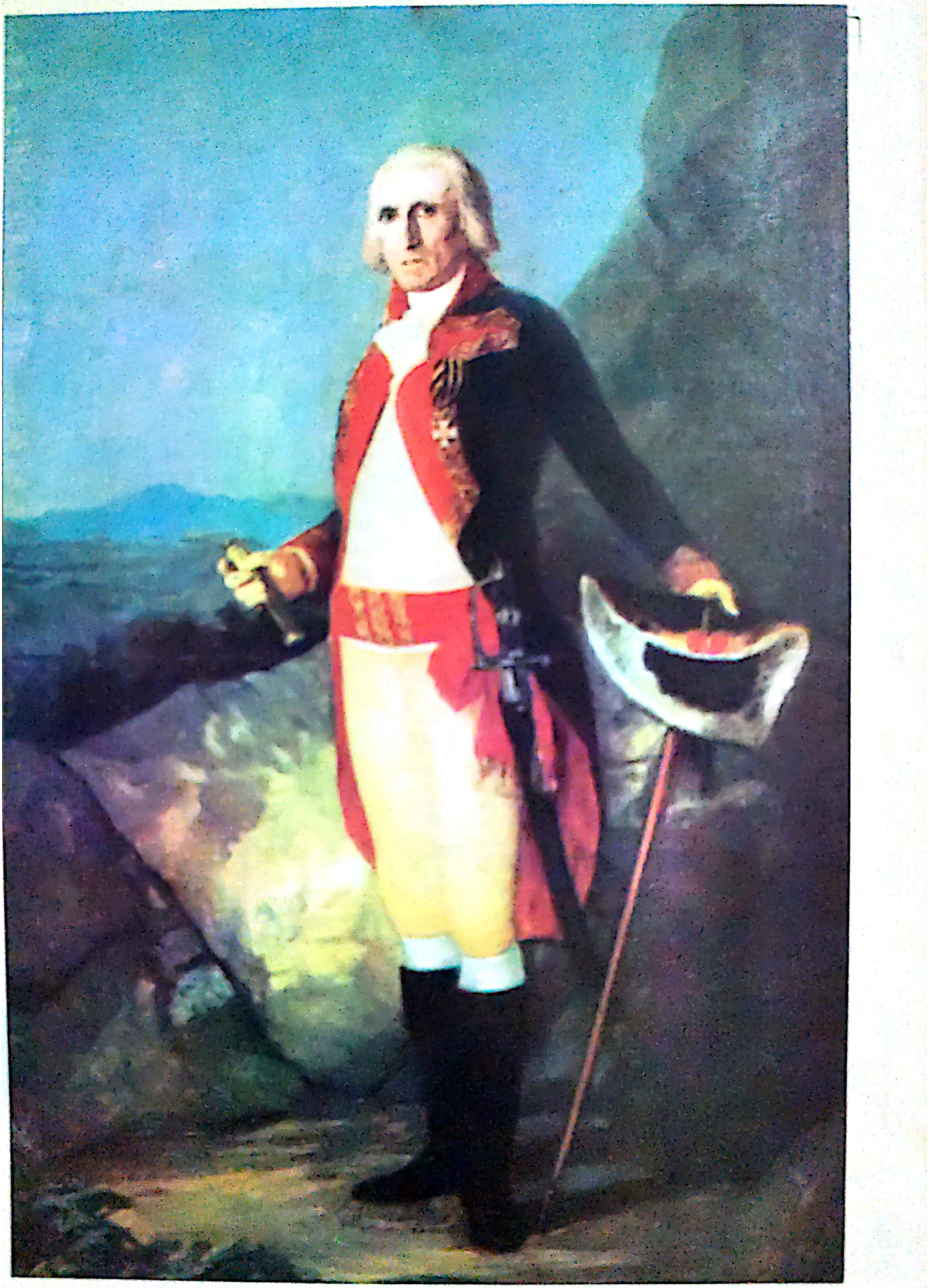
Dar nici pe departe titlurile şi comentariile (unele apocrife) date planşelor respective nu epuizează întreaga lor semnificaţie şi mai ales în a doua parte a seriei (de la 43 la 82). Mai puţin directă, disimulată, satira capătă aici un ton şi mai virulent. Bonomia dispare de pe faţa artistului. Goya e aici mai crispat. Surîsul presupus în prima parte devine grimasă şi exprimă în acelaşi timp dispreţul şi repulsia pentru personajele şi fenomenele vizate.

Punînd ca frontispiciu acestei a doua părţi planşa cu renumitul adagio «*El sueño de la razón produce monstruos*» (Somnul raţiunii produce monştri), artistul ne dă cheia tuturor celorlalte planşe în care, lăsînd imaginaţia să gonească spre limitele realului, el ne deschide în faţă o adevărată cutie a Pandorei din care ţîşneşte un întreg popor de monştri — o întreagă lume a răului, absurdă progenitură a iraţionalului, ostilă omului şi foarte bine cunoscută lui Goya. Învederînd-o pe această cale ocolită, artistul se punea la adăpost de neplăcerile ce i-ar fi putut veni din partea autorităţilor, celor bisericeşti în primul rînd. Această măsură era cu atît mai necesară cu cît între victimele satirei sale se pot întîlni şi călugări (planşa 80, *Ya es hora* — A sosit ora), iar în unele planşe cei invectivaţi s-ar fi putut uşor recunoaşte, ca de pildă în planşa 55, *Hasta la muerte* (Pînă la moarte), unde aluzia la regina Maria Luiza era limpede.

Tot în această parte a seriei, în planşa 50, *Los Chinchillas* (Leneşii), înfăţişînd oameni cu platoşe şi lacăte la urechi, este vizată şi nobilimea. Lui Goya i-a servit aici ca prototip eroul unui roman de Le Sage — *Căpitanul Don Hannibal de Chinchilla*. Comentariul planşei sună tăios: «Cine n-aude nimic, nu ştie nimic, nu face nimic, aparţine numeroasei familii a leneşilor». Cele mai multe planşe conţin însă scene de vrăjitorie; terifiante ca atmosferă, groteşti, absurde. Expresie a unor dezamăgiri, în două din piesele acestei serii, satira este îndreptată împotriva ducesei de Alba: *Au zburat* (Volaverunt) — planşa 61 şi *Visul minciunii şi al nestatorniciei* (planşa 81).

Din a doua parte rezultă şi mai clar că nu putem reduce *Capriciile* la rolul de satiră cu funcţie pur moralizatoare. Poate desigur ca Malraux să

Scanned with OKEN Scanner

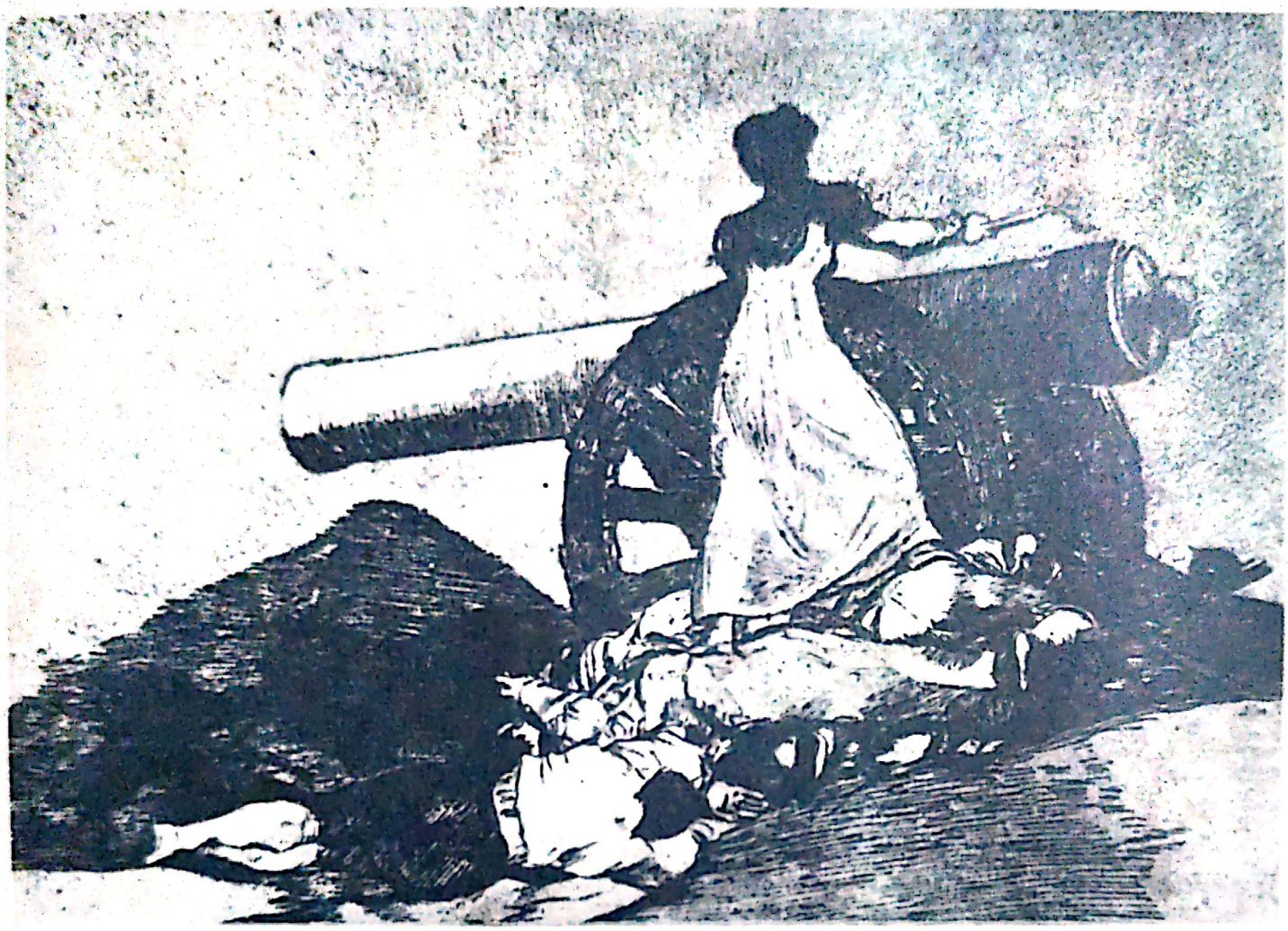


Scanned with OKEN Scanner

28. *Ce să faci mai mult.*

exagereze cînd constată că în *Los Caprichos* Goya «...nu aruncă lumină asupra lumii nici aşa cum o face un moralist, nici ca un pamfletar, nici ca un ironist, ci (pur şi simplu) coboară lumină asupra unor păpuşi proiectînd în infinit umbrele lor imense». Dar am judeca simplist şi greşit această însemnată parte a creaţiei lui Goya dacă n-am vedea în ea, pe lîngă şi dincolo de satiră, de anecdotă, de caricatură, în spiritul a ceea ce francezii au numit *la Satire Ménippée*, ceva mai mult, mai valoros şi anume poezia, forţa de transfigurare, puterea imaginativă a artistului. În *Capricii* ca şi în celelalte cicluri de gravuri avem de-a face cu acea *Idioma universal* faţă de care devine

Scanned with OKEN Scanner



29. *Ce bărbăție!*

de prisos orice explicație cu rost de «morală a fabulei», ele vorbind fiecăruia mai mult decît se poate spune în cuvinte. Perenitatea acestor opere, valoarea lor estetică excepțională este asigurată apoi de înalta măiestrie a execuției. Studierea unor maeştri ai acului de gravat ca Rembrandt, Callot, Piranesi ş.a. l-a înarmat pe Goya cu o stăpînire deplină a tehnicii gravurii pe metal, căreia ştie să-i exploateze toate virtuțile punîndu-le în slujba redării conținutului.

Pornind de la Rembrandt, dar mergînd mai departe decît el, Goya foloseşte mai intens contrastele de umbră şi lumină cu scopul de a dramatiza,

Scanned with OKEN Scanner

iar petele de umbră le încarcă de mai mult mister. Poate mai puțin colorist decît înaintașul său olandez, Goya n-ar fi în stare să atingă cu ajutorul singur al liniilor gama de valori care ne minunează ori de cîte ori admirăm o gravură de Rembrandt. Lui îi vine însă în ajutor o nouă tehnică, necunoscută artistului olandez. Spre deosebire de gravurile după Velâzquez, executate în acvaforte pură, în *Capricii* ca și în ciclurile următoare, Goya face apel la acvatinta, descoperită în 1768 de J. B. Le Prince. Destul de neomogene ca tehnică și expresie *Capriciile* sînt de fapt o combinație de acvaforte și acvatinta, folosite în proporții diferite ce merg pînă la acvatinta pură (în planșele 32: *Pentru că a fost sensibilă* și 39: *Pînă la strămoșul său*). Datorită grenului ei mărunt obținut, după cum se știe, prin acoperirea plăcii de gravat cu o pulbere fină din bobițe de rășină, acvatinta îi dă posibilitatea lui Goya să creeze admirabile efecte atît sub aspectul eclerajului cît și ca factură, aspectul ei catifelat, moliciunile, vaporozitatea fiind mijloace ideale — pînă la inventarea litografiei — de sugerare a inefabilului. Mai suplă, mai bogată în valori decît rețeaua de linii realizată cu acul, acvatinta îi servește de asemenea lui Goya la ordonarea planurilor, la crearea în adîncime a volumelor, iar ca aspect general, la învăluirea întregii imagini într-o atmosferă fără de care caracterul prea tranșant al liniilor lasă o impresie de schiță crudă, neterminată.

Cît privește soarta *Capriciilor*, ea a fost neașteptată. Pentru a se pune la adăpost de eventualele represalii, Goya declarase: «Am ales subiecte care dau ocazia să fie stigmatizate prejudecățile, imposturile, ipocriziile statornicite cu trecerea timpului... Nici una din planșele mele nu este o satiră personală». Dar această declarație reușea cu greu să disimuleze adevăratele intenții ale autorului și de aceea încă și astăzi se mai speculează în legătură cu identificarea unuia sau altuia dintre personajele vremii aflate printre monștrii din *Capricii*. Fapt este că vizînd sau nu, măcar și aluziv, persoane concrete, cu tot caracterul indirect și camuflat al satirei sale, Goya nu putea fi în afara oricărui pericol; o acțiune a Inchiziției era la un moment dat iminentă. Și atunci s-a produs un rapt bizar, un fel de ironie a soartei pe care va trebui să ne-o explicăm și în legătură cu celebrul portret colectiv al *Familiei lui Carol al IV-lea*. E vorba de o idee salvatoare, sugerată artistului de însuși unul dintre cei pe care atît contemporanii cît și posteritatea i-au identificat printre măgarii din *Capricii*, — de Emanuel Godoy, primul ministru al lui Carol al IV-lea. La îndemnul acestuia, Goya a dăruit seria de *Capricii* regelui și, ceea ce este de necrezut, regele le-a primit, acordînd totodată, ca recompensă, o bursă de 12.000

Scanned with OKEN Scanner

reali pentru fiul artistului. Tranşarea problemei a decurs desigur pe muchie de cuţit şi numai pentru că suveranului i-a fost mai comod să ignore adevăratul sens al invectivei din aceste gravuri, decît să se recunoască în ele împreună cu suita şi sfetnicii săi, lucrurile n-au luat o întorsătură nefavorabilă pentru artist.

O dată depăşite aceste dificultăţi, *Los Caprichos* au cunoscut mai multe tiraje (1806, 1820, 1856, 1868, 1875, 1892, 1919), fiind foarte apreciate în Franţa mai ales, unde şi-au găsit comentatori de talia lui Baudelaire şi Théophile Gautier, precum şi un atît de fin admirator ca Delacroix, care le copiază.

Picturile din seria aşa-zisă «de cabinet», precum şi *Capriciile* au avut pentru Goya efectul unui catharsis. După stările penibile de anxietate şi deznădejde ce au urmat primului şoc pricinuit de boală, stări reflectate în operele amintite, artistul a început să capete din nou încredere în viaţă, să-şi redobîndească echilibrul, să-şi limpezească gîndurile, cu un cuvînt, să se purifice. Din punct de vedere fizic, fortificarea n-a fost de fapt decît relativă, căci el va rămîne totuşi pentru totdeauna un infirm. Sufleteşte în schimb, criza pare să fie, în ultimii ani ai secolului, depăşită, şi pictorul, resemnat cu noua situaţie, începe să primească din nou comenzi.

Mărturie a noii stări de spirit, printre producţiile acestei perioade întîlnim o capodoperă menită să ocupe un loc cu totul special în creaţia sa. S-a făcut menţiunea, cînd a fost vorba despre primele comenzi primite de Goya, de incompatibilitatea talentului său cu arta religioasă. Fără să infirme adevărul celor spuse cu prilejul amintit, capodopera de care este vorba este tocmai o operă religioasă, un ansamblu mural pentru Capela San Antonio de la Florida. Pentru acest monument de cult, în stil neoclasic, devenit peste o sută de ani de la pictarea sa receptacolul propriilor sale oseminte, Goya a executat din comanda regelui cea mai vastă şi mai însemnată lucrare, ţinînd seama de proporţii şi de gradul de dificultate tehnică pe care-l presupune fresca şi forma neregulată, cu concavităţi, a suportului.

Ansamblul, compus dintr-o cupolă cu diametrul de 6 m, din patru pandantivi timpane, abside etc., a supus la un adevărat tur de forţă pe artist, execuţia fiind terminată într-un timp record. După înlăturarea schelelor, în decembrie 1798, s-a putut admira unul dintre cele mai originale ansambluri cu temă religioasă pictate vreodată. La jumătatea drumului creator străbătut de artist, această lucrare, pusă în adevărata ei valoare abia recent, în urma unei acţiuni conjugate a editurii Skira şi a specialiştilor spanioli Enrique Lafuente Ferrari şi Ramón Stolz, marca o adevărată etapă. Ea reprezenta oarecum un rezumat, o sinteză a cuceririlor lui Goya

Scanned with OKEN Scanner

30. *Doi mai 1808.*

în materie de compoziție, de decorativism, de rafinament coloristic, de îndemînare tehnică şi cuprindea totodată, în germene, virtuțile pe care arta goyescă avea să şi le anexeze în viitor pe planul pătrunderii în esența naturii umane, al redării caracterelor, al creării atmosferei.

Cum s-a văzut, artistul nu se afla la prima comandă religioasă; se afla însă într-o asemenea întreprindere pentru prima dată liber. În adevăr, nici

Scanned with OKEN Scanner

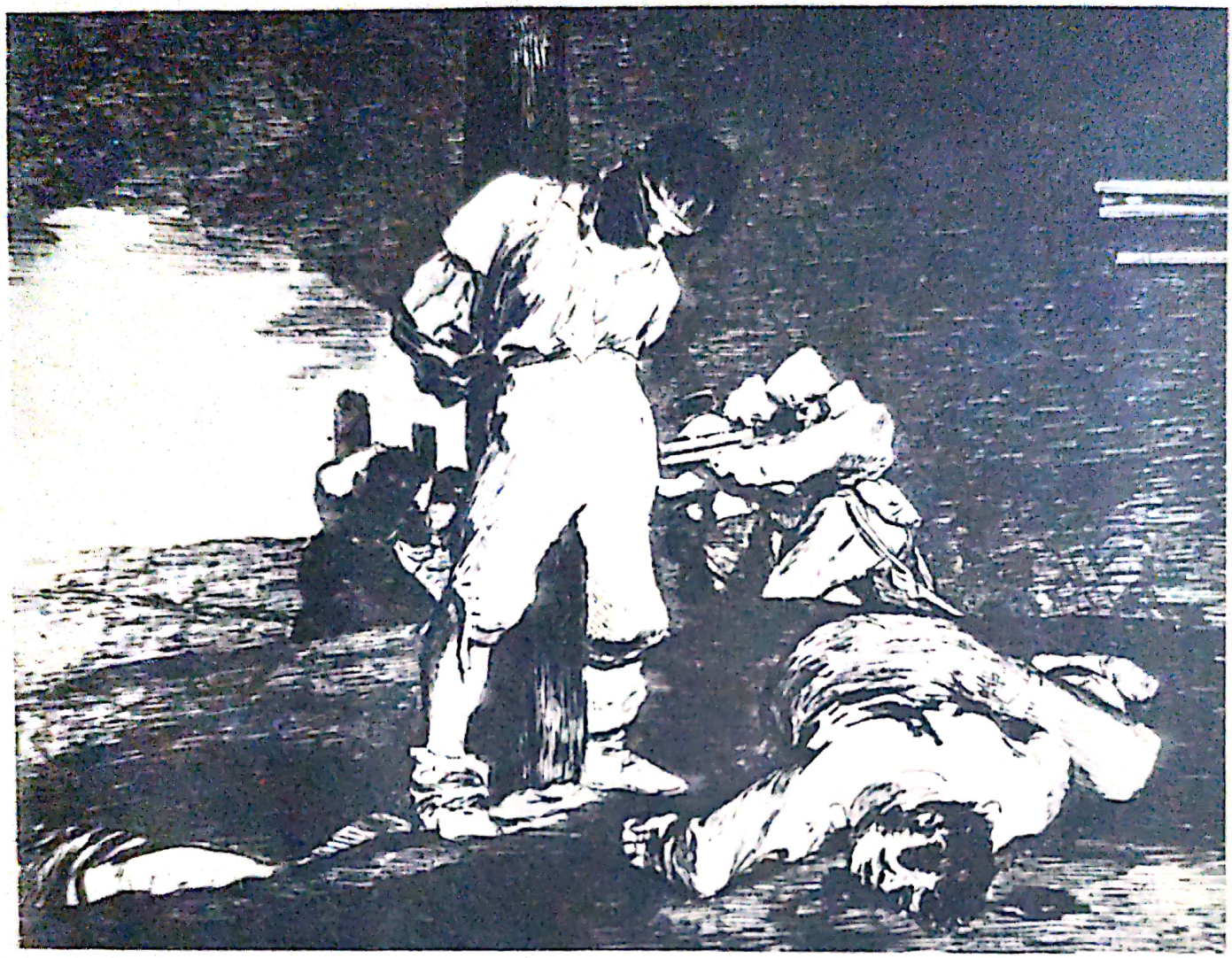
un program prestabilit nu i-a fost impus, nici o constrîngere din afară nu pare să se fi exercitat asupra sa. Şi rezultatele s-au văzut. «Nici o pictură a Renaşterii n-ar fi putut produce un asemenea şoc» — exclamă Lafuente Ferrari, care a văzut totul de aproape (de pe schele) şi adaugă: «Formele monumentale şi nobile ale artei clasice construite din umanism şi seninătate n-ar fi fost niciodată în stare să zguduie pe privitor cu atîta exasperare, într-un mod atît de obsedant». În acest ansamblu, pictorul spaniol a rupt în mod categoric cu tradiţia neoclasică. Nimic celest, nici glorificări ale divinităţii, nici îngeri plutind pe nouraşi de spumă în cupola înaltă, în care pictorul a înfăţişat poporul Madridului adunat ca la un spectacol cu tauri, în spatele unei balustrade ce mărgineşte un fel de arenă rotundă.

Ce-i drept, subiectul este religios, reprezentînd miracolul învierii unui om de către sfîntul Anton. Dar interpretarea dată de Goya nu are nimic mistic. El foloseşte pretextul pentru a ne evoca, în ceea ce el numea «magia ambianţei», o diversitate de tipuri şi caractere din popor, uimindu-ne prin varietatea repertoriului uman înfăţişat şi îndemnîndu-ne să ne întrebăm o dată cu acelaşi Lafuente Ferrari: «...de unde vin aceste chipuri cu bărbi de apostoli, aceşti inşi emaciaţi, drapaţi în veşminte imposibil de datat, care par, cu expresia lor halucinantă, a descinde direct dintr-un roman de Dostoievski? Se găsesc aci tinere fete elegante, femei cu alură echivocă, bătrîni cu bărbi venerabile, profeţi cufundaţi în meditaţie, băieţandri bine legaţi şi siguri de ei, ţărani, copii, proxenete, cerşetori, spectre de înflămînziţi şi multe alte fiinţe stranii cu aspect de monştri, în trăsături abia schiţate cu lovituri violente de pensulă, ca şi cum feţele lor ar fi roase de lepră...»

Şi toate acestea redate cu o forţă a sincerităţii specifică geniului său creator, fără emfază, fără retorică şi în acelaşi timp cu o deplină stăpînire a legilor monumentalităţii şi cu o îndrăzneaţă manieră de a picta liber, larg, folosind spatula, după ce în prealabil făcuse uz de nişte bureţi îmbibaţi în culoare, într-o tehnică apropiată de cea dificilă a frescei, incompatibilă cu revenirile, şi peste care a trecut cu tuşe luminoase de tempera, pentru a pune accente, a da expresivitate, a articula şi a dinamiza mişcările. Cu două decenii înainte de a acoperi pereţii locuinţei sale cu un ansamblu devenit celebru, Goya făcea astfel proba unei mature măiestrii de monumentalist.

Între timp, el devine pictorul monden cel mai solicitat. Comenzile pentru portrete se înmulţesc. Prin atelierul său se perindă cei mai de vază oameni ai Spaniei, în frunte cu suveranii ei. Execută multe portrete de paradă, în care, sub recuzita luxuriantă a ţinutelor de gală, redată cu o vervă şi un gust cromatic sigur, ne întîmpină chipuri tîmpe, golite de idei, ocolite de

Scanned with OKEN Scanner



31. *Asta nu se poate privi.*

inteligență, stupide, degenerate, demente, încît ne mirăm cum de au putut tolera portretistului asemenea indiscreție și sinceritate.

În această perioadă de sfîrșit de veac au luat ființă cele mai reprezentative portrete ale regelui și ale celor din anturajul lui. Ascensiunea lui Goya a decurs în directă legătură cu descompunerea monarhiei la care a asistat ca un martor lucid.

Lui Carol al III-lea, care nu l-a apreciat destul, i-a făcut un singur portret și acela după moarte. În schimb pentru Carol al IV-lea devine un adevărat pictor de curte, bucurîndu-se deopotrivă de favoarea regelui, reginei și

Scanned with OKEN Scanner

32. *Trei mai 1808.*

a favoritului acesteia Emanuel Godoy, într-o vreme cînd Bourbonii trec prin cea mai gravă criză a existenței lor. Ghilotinarea lui Ludovic al XVI-lea și a Mariei Antoinette au, la Madrid, un alarmant ecou, care împinge Spania în coaliția înjghebată pentru aducerea Franței revoluționare la vechea ordine. Socotelile se termină însă prost pentru spanioli. Godoy este nevoit să încheie tratatul de la Basel (1795), arogîndu-și în urmă titlul de «Prinț al păcii» și să angajeze țara într-un lung război contra englezilor, război ce duce la secătuirea trezoreriei și la ruina generală. Or, în această situație catastrofală pentru economia țării, la curtea Spaniei se petrecea una din

Scanned with OKEN Scanner

33. *Vulturul carnivor.*

cele mai sinistre farse. Moale, apatic, lipsit de voință şi de pricepere, Carol al IV-lea se abandonează cu totul pasiunii sale pentru vînătoare, în timp ce regina Maria Luisa conduce împreună cu amantul ei Godoy, ridicat dintr-un simplu ofițer de gardă la rangul de duce de Alcudia şi prim-ministru, treburile regatului după bunul plac dictat de aventurile ei erotice. De o parte sărăcie, foamete, înăsprirea persecuțiilor; de alta desfrîu, corupție, marasm — iată tabloul dramatic al Spaniei prerevoluționare. În această atmosferă, chemat să imortalizeze în costume de paradă pe rege şi întreaga camarilă

Scanned with OKEN Scanner

regală, Goya va rămîne treaz, cu conştiinţa luminată. Pus în faţa gangrenei, spiritul său critic va opera neînduplecat incizii adînci. El va imortaliza pentru veşnicie o adevărată faună; o va mîna din urmă ca pe o turmă docilă, aşa cum ne apare în marele portret de grup *Familia lui Carol al IV-lea.*

Pe Maria Luisa şi pe Carol al IV-lea, Goya i-a pictat de nenumărate ori, luînd ca model pe Velázquez din portretele de paradă ale lui Filip al IV-lea. Ce face în primele lucrări este însă un fel de repetiţie generală pentru marele portret de grup executat la 1800. Abia în acesta curajul şi sinceritatea pictorului se vădesc la adevărata lor dimensiune. S-a văzut adesea în *Familia lui*

34. *La ce serveşte o singură ceaşcă.* (fragment)

Scanned with OKEN Scanner

Carol al IV-lea o caricatură. Nu s-ar putea spune că este. Goya n-a exagerat. El a zugrăvit pe majestăţile lor aşa cum le-a văzut, cum le cunoştea, fără să le idealizeze dar şi fără să le îngroaşe trăsăturile negative. Dar tocmai în această atitudine rezidă actul său implacabil de acuzare. George Călinescu, subtil cunoscător al culturii spaniole, a lăsat o descriere magistrală a personajelor regale aşa cum se desprind ele din portretele lui Goya. Merită reprodusă deoarece, prin aciditatea limbajului, prin puterea de a caracteriza succint şi relevant a epitetelor, ea ţine loc de cel mai bun comentariu. Pentru Călinescu, «Regina Maria Luisa, a cărei viaţă merită toate cenzurile apare cu o pălărie-coteţ pe cap (model Marie Antoinette), cu un gest apucat al mîinilor. Uitătura şi zîmbetul îi sînt de intrigantă, atitudinea, *populachera*, de cumătră (referinţa se face la un portret din 1797 n.n. — V.F.). Aiurea — adaugă criticul — e reprezentată chiar în costum espagnolesc, cu o broderie neagră, ce-i dă o puternică înfăţişare de «ţaţă». În alt portret ţine în mînă un evantai închis. Amîndouă braţele îi sînt aduse viguros pe pîntec. Degetele, de spălătoreasă, îi sînt pline de bijuterii. Regina e o brezaie, de o indiscreţie bătătoare la ochi, cu căutătura luxurioasă şi intrigantă, cu gestul de «mañola». Carlos IV, soţul acestei zăpăcite, puţin obez, mai păstrează ceva din dignitatea Bourbonilor, trădînd totuşi subjecţiunea faţă de femeie. Familia lui Carlos IV e o fastuoasă diatribă».

Diatribă? Cam mult spus; indirectă poate. Fastuoasă însă, fără îndoială. În adevăr, cu cît fast, cu ce risipă de talent este zugrăvit acest tablou în care, prin contrast, strălucirea costumelor este chemată să scoată şi mai mult în evidenţă lipsa de calitate a materialului uman.

S-au căutat ascendente acestei capodopere şi mulţi s-au oprit asupra *Meninelor* lui Velázquez. Dar nu atît pentru a se stabili asemănări — deşi ele nu lipsesc —, cît pentru a se sublinia deosebirile, mai ales cele de pe plan compoziţional. S-a relevat în acest sens lipsa de sudură între personaje, monotonia, lipsa invenţiei, acestea fiind puse fie pe seama incapacităţii lui Goya, fie pe seama intenţiei sale voite de a sugera discordia dintre membrii familiei regale. Explicaţiile pot fi pînă la un punct plauzibile. Nici o slăbiciune găsită acestei opere nu-i poate diminua însă însemnătatea imensă şi nu poate şterbi gloria pictorului de cenzor necruţător al înaltei societăţi spaniole şi al vîrfurilor ei.

În portret apare şi artistul, în umbră, în spatele tuturor. De ce a ţinut să fie prezent nu se ştie. Hugh Stokes a avansat ipoteza că ar fi făcut-o pentru că, fără el, membrii familiei ar fi fost în număr de treisprezece şi,

Scanned with OKEN Scanner

din superstiție, ar fi căutat s-o evite. Reținem această supoziție ca interesantă dacă nu ca satisfăcătoare.

Așa cum vor accepta *Capriciile*, cei zugrăviți în fastuosul portret s-au recunoscut ca într-o oglindă în el și l-au acceptat. N-au făcut-o se pare cu prea multă plăcere, căci pentru o lungă perioadă de aici încolo, Goya nu va mai picta pe suveranii săi. Ne lasă în schimb un portret de paradă al lui Godoy, într-o poză plină de emfază, dar redus de spiritul critic al pictorului la adevărata semnificație istorică a personajului — aceea a unui parvenit ambițios.

Dar nu numai oficialii îi pozează lui Goya. El pictează și portrete mai mult sau mai puțin intime, atunci cînd modelul se bucură de considerația, de simpatia sau chiar de dragostea sa. De această favoare se fac vrednici artiști, scriitori, prieteni sau membri ai familiei. De relevat dintre aceste portrete, cel al artistei tragice *La Tirana* în care-și găsesc o strălucită aplicație cuceririle coloristice remarcate în *Sărbătoarea Sfîntului Isidor*. Orientarea spre simplitate, spre un gri armonios valorat, discret încărcat de lumină, apare și în portretul cumnatului său, Francisco Bayeu, executat în anul morții acestuia, în 1795. Este un tablou sintetic, concentrat, penetrant ca psihologie a caracterului și parcimonios ca limbaj.

Din același an (1795) datează portretul în mărime naturală al ducesei de Alba văzută în picioare, pe fundalul unui peisaj convențional, grațioasă, suplă, elegantă, dar într-o atitudine țeapănă de păpușă neanimată. Această distinsă doamnă, inteligentă și rafinată, frumoasă și cultă, rivală temută a reginei și tocmai de aceea persecutată, nu va fi la ultima ei prezență în opera lui Goya. În 1797 o întîlnim din nou portretizată și de astă dată în toată splendoarea ținutei sale de nobilă rasată, ușor senzuală și seducătoare, ca o *maja* plină de sănătate și de temperament, într-o superbă rochie neagră pictată cu fantezie și delicatețe.

Dar nu aceste două portrete au făcut celebru numele misterioasei ducese. Alimentate de facultatea de fabulație a biografilor, legendele cu privire la relațiile lui Goya cu nobila spaniolă, oricare vor fi fost ele în realitate, au trezit un interes ce depășește adesea cu mult aspectul artistic, pentru a ațița o curiozitate rudimentară. Desigur, nu este vorba de a respinge categoric posibilitatea existenței unor relații intime între pictor și distinsul model. Chiar și cei mai scrupuloși cercetători, unii foarte recenți, le-au admis. Nu fără a exprima însă rezerve și a sprijini aceste rezerve cu mărturii, cînd a fost vorba să se vadă în ducesă o femeie fatală, cu înrîurire hotărîtoare asupra unei întinse perioade din viața pictorului. Sînt cîteva fapte care,

Scanned with OKEN Scanner

35. *Tocilarul.*

36. *Femeia cu ulciorul.* →

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

oricum, ne îndeamnă la adoptarea precauțiilor de rigoare. Se știe bunăoară că relațiile lui Goya cu familiile de vază ale Madridului nu erau ceva neobișnuit. Cu familia ducelui de Osuna de exemplu, a fost în asemenea relații cu mult înainte de a intra în casa ducală de Alba, unde, de altminteri, pictează la început nu numai pe ducesă, ci și pe soțul ei. Abia după moartea acestuia, în 1796, cînd pentru cîteva luni Goya o însoțește pe tînăra văduvă în Andaluzia, la San Lucar, aproape de Cadix, ni se oferă un pretext mai serios pentru anecdota brodată în jurul celor doi. Cîteva desene din această perioadă atestă relații intime cu ducesa, iar stigmatizarea femeii iubite în *Capricii* pare să fie efectul unei crude dezamăgiri, foarte explicabile de altfel, dacă se ține seamă atît de faptul că Maria del Pilar Teresa-Cayetana, a treisprezecea ducesă de Alba, era cu șaisprezece ani mai tînără decît pictorul, cît și de caracterul capricios și nestatornic al ambilor protagoniști.

Nu se va putea trece peste acest capitol fără a se aminti de încă un fapt care vine să adauge un ce misterios și picant relațiilor învăluite de legendă dintre cei doi. Este vorba de două capodopere ale pictorului cunoscute sub numele de *Maja vestida* și *Maja desnuda*. Ipoteza că pentru cele două tablouri— un nud și o variantă a sa cu același model îmbrăcat — ar fi pozat însăși ducesa s-a bucurat de multă încredere de-a lungul timpului și nici astăzi nu s-a renunțat cu totul la ea, comportamentul lipsit de prejudecăți, setea de aventură, extravaganța finei aristocrate dînd destule motive pentru asta. Figurînd în 1808 sub titlul de *Gitanes*, în colecția lui Godoy (în momentul intrării acesteia în patrimoniul public), s-a crezut că operele în discuție au fost confiscate de către «Prințul păcii», în 1802, la moartea nu mai puțin misterioasă (otrăvire?) decît îi fusese viața, a ducesei, cînd, se știe, o parte din averea ei a trecut în posesia lui Godoy. Există însă și părerea nu mai puțin verosimilă ca Goya să fi pictat la comanda lui Godoy însuși cele două celebre pînze, Alba neavînd astfel nici un amestec în elaborarea lor. Spre această părere înclină astăzi mulți biografi, îndemnați fiind și de considerațiile cu privire la construcția formală a tablourilor. Astfel poziția oarecum nefirească a capului în raport cu restul corpului din *Maja nudă* a putut da naștere la presupunerea că pictorul a avut modele diferite pentru cap și pentru trup. S-a mai emis și părerea (Luis Bromayerer) că pictorului i-ar fi pozat prietena sa Josefa Caudado, iar după alții, una dintre femeile de casă ale ducesei.

Dar toate aceste amănunte ținînd de biografie contează mai puțin. Mai interesantă este însăși apariția atît de insolită în opera lui Goya a unui nud. Este știut că, spre deosebire de Italia, unde nudul triumfă o dată cu noua concepție a Renașterii despre frumusețea și demnitatea omului, Spania

Scanned with OKEN Scanner

rămăsese țara în care practicarea acestui gen al picturii era urmărită și pedepsită aspru cu închisoare, exil și confiscarea averii. Pictase, e drept, Velázquez un nud, reprezentînd-o pe *Venus cu oglinda*. O făcuse însă în taină, nu pe față, și bucurîndu-se de întreaga protecție regală. Și apoi ce deosebire între *Venus cu oglinda* — opera unui pudibond, în fond — și nudul italian al unui Giorgione, al unui Tizian, bunăoară!

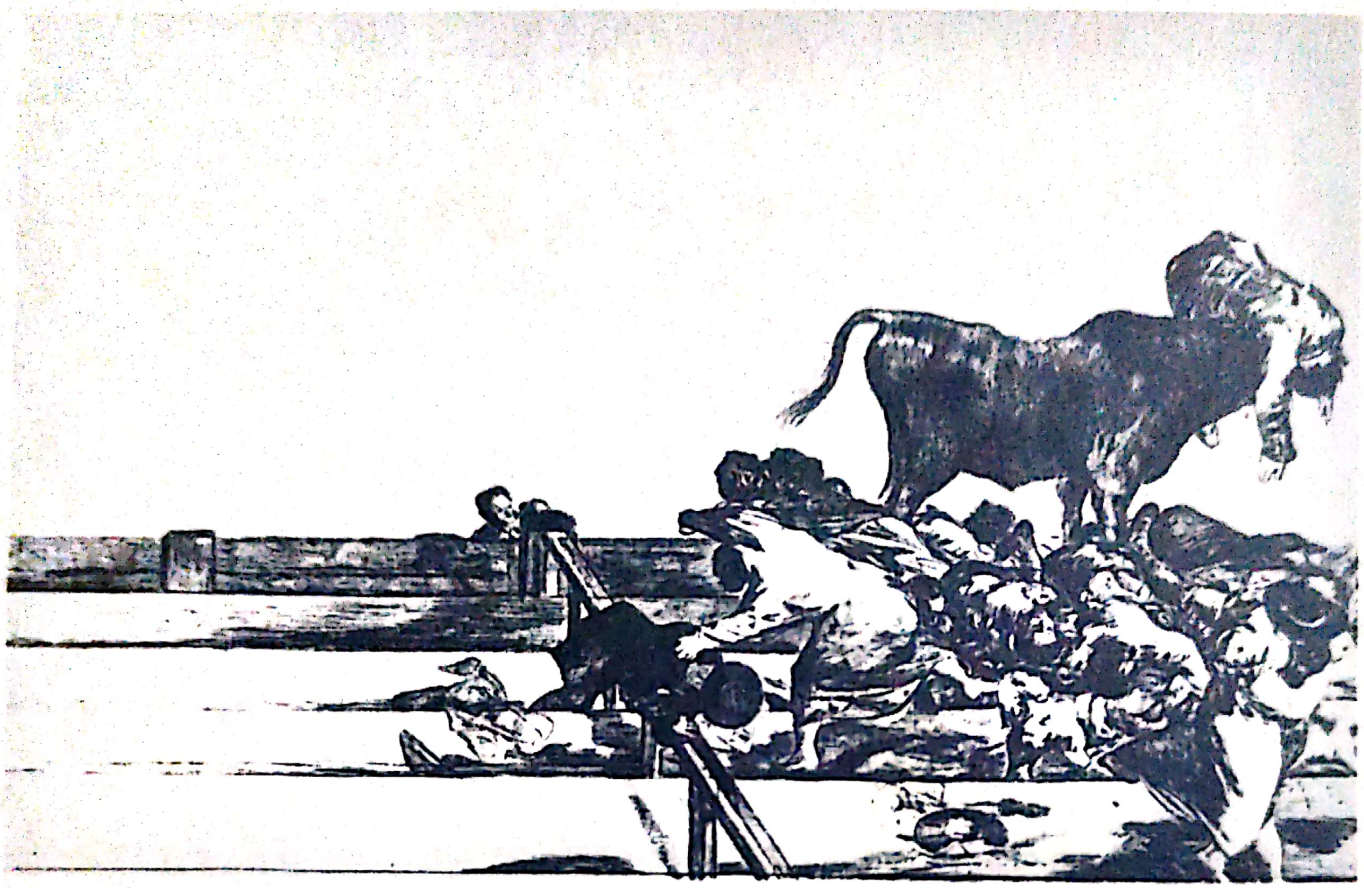
Și iată că deodată, în pofida tradiției spaniole și bravînd orice pericol, vine Goya, cu o îndrăzneală surprinzătoare, pentru a demonstra o nouă concepție despre nud, străină italienilor, flamanzilor, olandezilor deopotrivă și apropiată oarecum numai de cea a francezilor, a lui Boucher în speță, prin voluptatea destul de pronunțată, dar fără erotismul edulcorat din pînzele pictorului francez.

Revenind acum la portrete: o splendidă bucată, o adevărată capodoperă a genului îi prilejuiește lui Goya soția sa, Josefa Bayeu, către 1798. E o lucrare prestigioasă, din păcate prost conservată, menținută în acele tonuri gri-argintii în care devenise neîntrecut. Mai mult decît influența lui Velázquez, în portretele de femei cu fața marmoreană, în care linia se subtilizează pînă la dispariție lăsînd corpurile să ia naștere din pete delicate de culoare, întîlnim ceva din arta portretiștilor englezi, a unui Gainsborough bunăoară, dar Goya rămîne superior acestora.

Tinzînd «spre reducerea formelor la o dialectică a umbrei și a luminii» (Claude Roy), Goya pune în aplicare,în portrete ca cel al soției, convingerile sale despre pictură, opuse principiilor neoclasice, exprimate prin cuvintele: «totdeauna linii și niciodată corpuri. Dar unde găsesc ei oare linii în natură? Eu nu văd în natură decît corpuri luminate și corpuri neluminate, planuri care înaintează și planuri care se retrag. Ochiul meu nu zărește niciodată trăsături nici detalii. Pensula mea nu trebuie să vadă în natură mai bine decît mine.» Goya ar mai fi spus: «dați-mi o bucată de cărbune și vă voi face un tablou; întreaga pictură constă din sacrificii și hotărîri luate». Era preocupat intens și de surprinderea gesturilor, a mișcării, nu numai fizice, ci și spirituale, urmărind să-i redea pe cei portretizați în profunzimea firii și caracterului lor. Cu privire la mișcare spunea adesea că «cel care nu-i capabil să picteze un om în timpul cît acesta cade de pe un acoperiș nu se poate numi pictor».

În ultimii ani ai secolului, ca și mai tîrziu, în deceniul următor, încep să se resimtă în portretele lui Goya, în cele înfățișînd personaje pozitive, simpatizate de pictor, influențe ale spiritului propriu artei franceze din timpul revoluției. Ambasadorul Franței *Guillemardet*, *Generalul Urrutia*

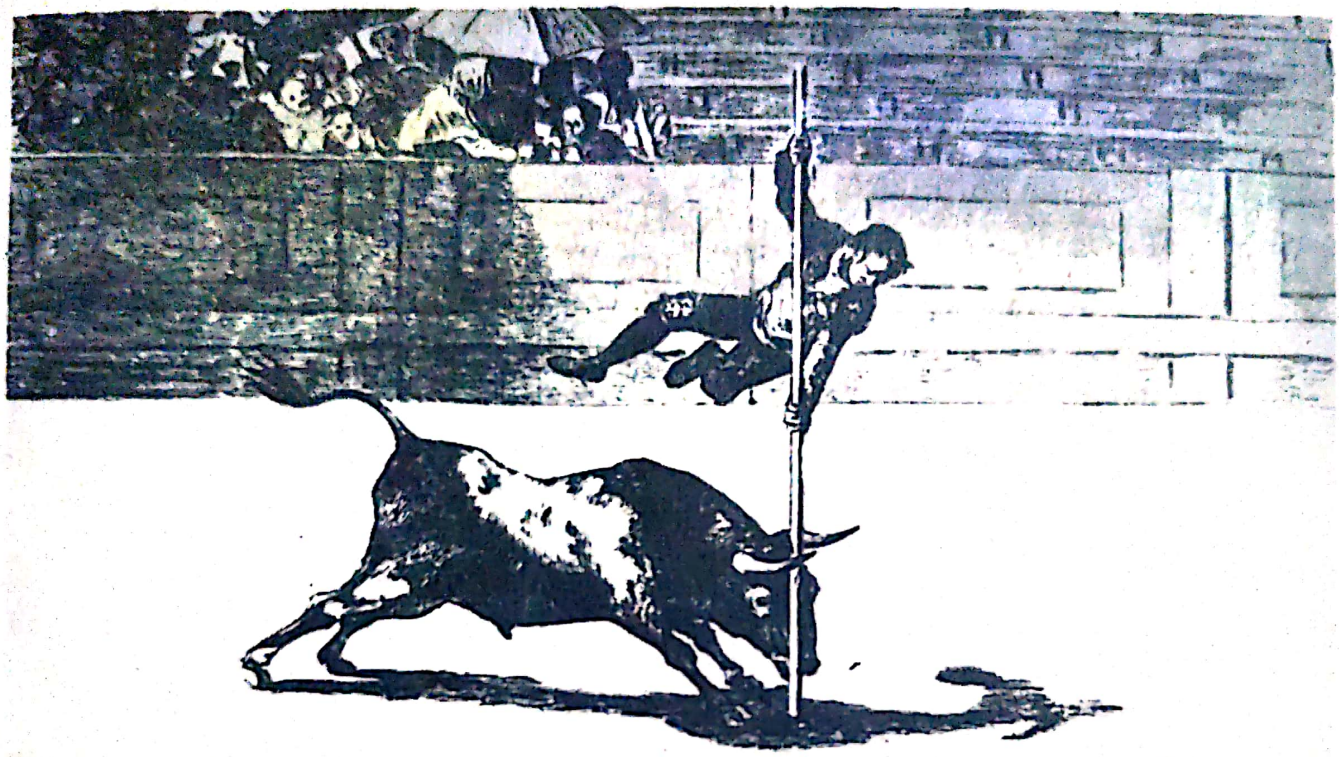
Scanned with OKEN Scanner



37. *Luptă cu tauri.*

(Prado), scriitorul *Moratin*, poetul *Juan Antonio Melendez Valdés*, scriitorul *Iriarte*, omul politic *Jovellanos*, *Contele de Fernán-Nuñez*, în sfîrşit *Doña Isabella Cobos de Porcel* (1806) şi însuşi fiul artistului *Xavier (Omul în gri)* apar fiecare pe rînd în portrete strălucitoare în care interesului pentru pictură i se alătură şi unul pentru personalitatea şi prestigiul modelelor. Demnitatea umană, mîndria cetăţenească — noţiuni vehiculate de revoluţia franceză — ca şi energia, spiritul ascuţit, frumuseţea morală, acestea sînt virtuţile relevate în ţinuta sobră a generalului Urrutia, în poza maiestuoasă a contelui de Fernán-Nuñez, în întorsătura energică a capului Doñei Isabella Cobos de Porcel sau în calmul înţelept din înfăţişarea lui Jovellanos.

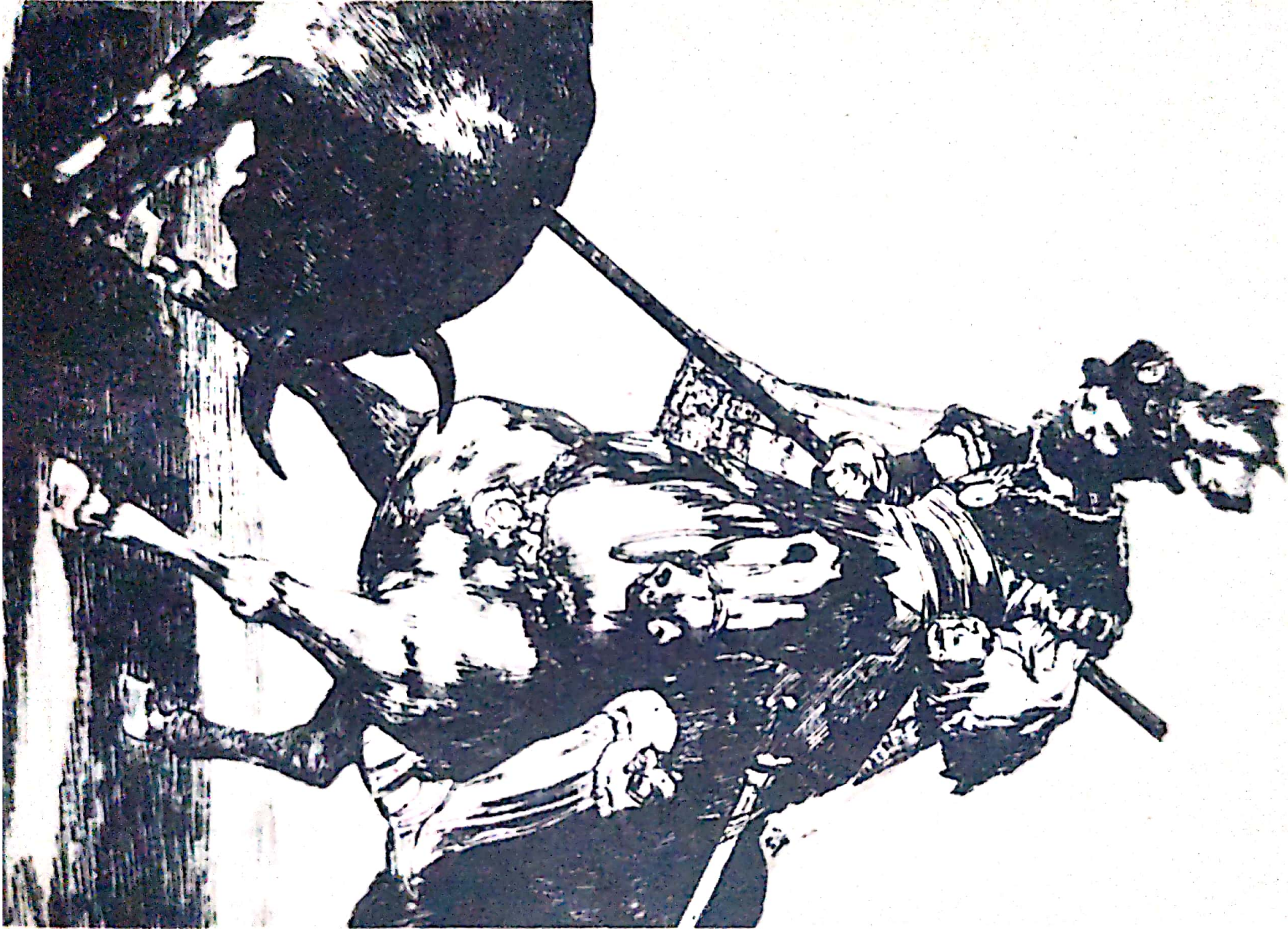
De la griul compus pe paletă, conţinînd, în anumite proporţii, aproape toate culorile, din *Omul în gri*, pînă la negrurile rafinate din portretele lui



38. *Săritură temerară...*

Fernán-Nuñez şi al Isabellei de Porcel care îl anunţă pe Edouard Manet, artistul ne dă în aceste lucrări întreaga măsură a desăvîrşitului său dar de colorist înnăscut. Este perioada cînd autorul celor cîteva sute de portrete cunoaşte cea mai productivă activitate şi cea mai înaltă culme a măiestriei portretistice.

Paralel cu activitatea de portretist din primii ani ai secolului şi înainte ca un alt mare eveniment de importanţă vitală pentru poporul spaniol să determine o nouă cotitură în activitatea sa de creaţie, Goya continuă să picteze şi scene de gen. Nu mai sînt cele din cartoanele pentru tapiserii; vălul unei fericiri iluzorii fusese sfîşiat pentru totdeauna pentru el, o dată cu surzenia şi înaintarea în vîrstă. În urma ultimelor războaie, mizeria economică se întinsese în toată ţara, drumurile erau bîntuite de tîlhari,



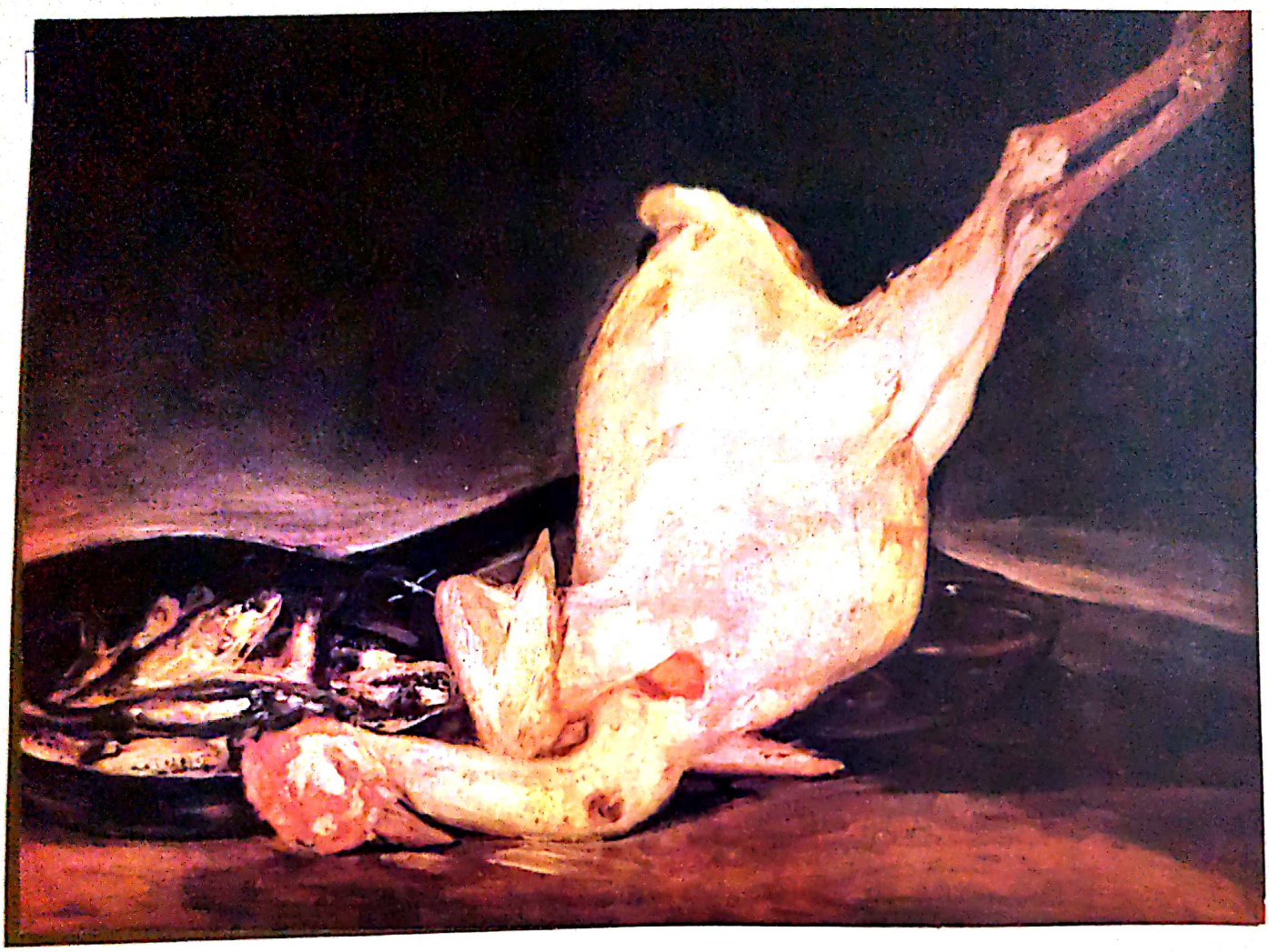
Scanned with OKEN Scanner

bolile făceau ravagii, poporul se îndrepta spre revoluție. În jurul pictorului se petreceau lucruri ce nu puteau să nu-i reţină atenția. În tablouri de dimensiuni modeste, pe lemn sau pe pînză, pictate cu nerv şi savoare, într-o pastă nutrită, apar foarte des scene cu bandiți, cu incendii, cu nebuni, cu cerşetori. De notat, printre altele, cele şase mici panouri constituind un fel de reportaj despre prinderea banditului Maragoto — simplu fapt divers, dar care aduce mărturie despre acele vremuri turburi. Sesizăm în toate tablourile de acest gen o furtună care se anunță, care creşte neliniştitoare pentru a se transforma în curînd într-un uragan pustiitor ce va cuprinde țara de la un capăt la altul, punînd încă o dată la grea încercare conştiința pictorului şi aşa destul de zbuciumată.

Marele eveniment ce avea să arunce pentru mai mulți ani Spania într-un vîrtej de foc, trezind-o totodată din agonie pentru a o împinge pe făgaşul revoluției, se declanşă în anul 1808. Este anul abdicării lui Carol al IV-lea sub presiunea maselor revoluționare; anul scurtului interludiu al domniei lui Ferdinand al VII-lea, anul invaziei napoleoniene şi, în sfîrşit, al începerii istovitorului război revoluționar pentru independență.

Pentru poporul spaniol a început lupta de rezistență împotriva cotropitorului; o luptă grea, eroică, inegală. O încrîncenare patetică pe viață şi pe moarte pentru păstrarea libertății, plătită scump cu sînge şi suferințe indescriptibile. O luptă care prin acuitatea ei punea fără nici un echivoc, în fața fiecăruia, alternativa participării fără şovăire de o parte sau de alta. Aşa se înfățişa poporului spaniol situația. Şi tot aşa s-a prezentat ea şi lui Goya, cu deosebirea doar, că pentru el, ca şi pentru prietenii lui — intelectuali luminați, adăpați la izvorul ideilor Revoluției franceze — durerea de a vedea acum țara trecută prin fier şi foc era şi mai mare, prăpădul venind chiar de acolo de unde ei aşteptau libertatea. Luarea unei hotărîri, cum se poate lesne presupune, n-a fost de loc uşoară pentru artist. Dacă majoritatea populară l-a întîmpinat cum se cuvine pe invadator, dacă nobilimea a trădat interesele naționale întîmpinîndu-l pe fratele împăratului cu jurăminte de «loialitate... credință şi devotament», Goya a reflectat, prin purtarea sa, toate contradicțiile acestei mişcări revoluționare de eliberare. Analizînd mersul şi specificul revoluțiilor spaniole din prima jumătate a secolului al XIX-lea, Marx s-a oprit îndelung asupra războiului de guerilă din anii 1808—1814 arătînd că «...mişcarea părea să fie îndreptată mai curînd *împotriva* revoluției decît *pentru* ea. Națională prin faptul că proclamase independența Spaniei față de Franța, ea — dezvoltă Marx şirul contradicțiilor constatate — era în acelaşi timp dinastică, întrucît îl opunea

Scanned with OKEN Scanner



40. *Curcă jumulită.*

pe «iubitul» Ferdinand al VII-lea lui Joseph Bonaparte; reacționară, întrucît opunea vechile instituții, obiceiuri şi legi prefacerilor raționale ale lui Napoleon; superstițioasă şi fanatică, întrucît opunea «sfînta religie» aşazisului ateism francez, sau desființării privilegiilor speciale ale bisericii romane.»

Reflectînd aceste contradicții, atitudinea lui Goya față de noul regim va purta în acelaşi timp amprenta personalității contradictorii a artistului. Aşa cum îi slujise pe Bourboni, fiind în stare în acelaşi timp să-i sugrume (după expresia lui Lionello Venturi), cu aceleaşi disponibilități, Goya intră fără şovăire în serviciul lui Joseph Bonaparte (făcîndu-i portretul), la fel

Scanned with OKEN Scanner

cum, după izgonirea francezilor, tot aşa de uşor va accepta să facă portretele lordului *Wellington*, generalului *Palafox* şi, nu fără să scrîşnească din dinţi de astă dată, pe cel al lui Ferdinand al VII-lea, reinstaurat pe tronul Spaniei. Drept lipsă de patriotism, trădare şi colaboraţionism demne de streang va taxa cel din urmă atitudinea lui Goya din timpul ocupaţiei, iertîndu-i-o chipurile, datorită talentului şi prestigiului de care se bucura artistul. Dar aşa să fi fost oare? Operele principale, creaţia mare din această perioadă o infirmă în modul cel mai categoric, atestînd, dimpotrivă, un patriotism fierbinte şi o ură neîmpăcată împotriva războiului de cotropire. Partizan al ideilor din Franţa revoluţionară la început, Goya şi-a dat treptat, treptat seama de natura şi obiectivele politicii napoleoniene. Mai mult. Dacă nenorocirea sa personală care l-a atins în 1792 a avut ca efect transformarea viziunii optimiste anterioare într-una dramatică, permiţîndu-i să-şi adîncească arta şi să reflecte lumea sub aspectele ei sumbre, păstrînd totuşi faţă de viciile denunţate un ton de superioară îngăduinţă, acum cînd urgia îl lovea nu numai pe el, ci întregul popor spaniol, sentimentul ce se desprinde din creaţia sa este unul tragic, sfîşietor. Suprapusă peste drama sa personală, drama poporului este receptată de sufletul sensibil al pictorului ca o tragedie măreaţă, la proporţiile istoriei, atingînd sublimul.

O dată cu invazia francezilor, totul se schimbă, totul se converteşte în arta lui Goya. Neliniştea în cutremur al conştiinţei, disprețul şi sarcasmul în ură şi indignare, ironia în mînie, suspinul în urlet de durere, repulsia în groază, dezamăgirea în deznădejde, drama personală în tragedie a speţei umane. Prudenţa, obişnuita lui prudenţă de ţăran îl determină desigur să-şi menţină atribuţiile de pictor oficial. Dar patriotul din el nu se dezminte nici un moment. Martor al evenimentelor tulburi din primele zile ale insurecţiei la Madrid, el se duce în 1808, în locurile natale să vadă ruinele Saragossei, în urma rezistenţei ei eroice, şi să se umple de mîhnire, de ură, dar şi de mîndrie patriotică, pentru că, indignat de ororile săvîrşite de invadatori, Goya va celebra în repetate rînduri eroismul compatrioţilor, dînd dovadă astfel de o matură înţelegere a istoriei, făcînd, cu alte cuvinte, distincţie între un război drept şi unul de cotropire.

Cei şase ani de cumplite încercări, în care poporul spaniol dezarmat, «cu pumnii goi împotriva tunurilor de oţel», îşi apără libertatea dînd lovituri nimicitoare tiranului, au fost pentru Goya ani de participare activă la luptă, ani în care conştiinţa sa a fost alături de popor. Pretutindeni unde se află, el observă cu durere aceleaşi scene de violenţă, de injustiţie, de sălbatecă cruzime şi pretutindeni ia note, face schiţe, aşterne pe hîrtie, în sanghină,

Scanned with OKEN Scanner

desene spontane şi sincere ce vor sta la baza operelor prezente şi viitoare. Nimic nu-i scapă, pe lîngă nimic nu trece nepăsător, fiind cu totul îndreptăţit să spună «Yo lo vi» (Eu am văzut aceasta) cînd ne va înfăţişa în gravuri cronica atrocităţilor trăite de poporul său.

Opera lui Goya în care-şi găsesc expresie stările de spirit din timpul războiului este întinsă. Ca martor ocular al revoltei populaţiei madrilene împotriva cavaleriei lui Murat, la Puerta del Sol unde îşi avea casa, Goya ne-a lăsat una dintre scenele de bătălie cele mai autentice. Sînt înfăţişate într-o învălmăşeală care trădează luarea pe viu a unor schiţe pregătitoare

Scanned with OKEN Scanner

41. *Sabatul.*

mulțimea răsculată și cavaleria compusă din mameluci, măcelărindu-se reciproc cu o furie sălbatică. Nu vom găsi virtuți artistice prea mari acestei pînze. Caii sînt desenați prost, unele mișcări sînt stîngace, compozițional lucrarea suferă. Față de rigoarea în construcție pe care un Delacroix o va demonstra cu zece ani mai tîrziu într-o pînză cu temă asemănătoare — *Masacrul din Chios* —, tabloul *Doi Mai 1808* (Atacul mamelucilor), adică lucrarea în discuție, ne apare ca o cacofonie plastică. Și totuși, în disprețul pentru canonul clasic, în dinamismul mișcărilor, în violența contrastelor cromatice, în vivacitatea patimilor dezlănțuite, în elanul eroic al combatan-

Scanned with OKEN Scanner

42. *Disparate de miedo.*

ților nu e de loc greu să desluşim o operă de anticipare a romantismului, demnă de penelul lui Delacroix.

Reportericească totuşi, pînă la un punct, această pînză are ca pandant una din capodoperele creației goyeşti — vestitul *Trei Mai 1808* sau *Împuşcarea răsculaților* — înfățişînd represaliile ce au urmat revoltei din ziua precedentă. Nici aici nu întîlnim compoziția de tip clasic, tabloul istoric tradițional. Toate căutările pe linia frumosului ca întruchipare a unei năzuințe spre desăvîrşire ca şi toate preocupările formale sînt abolite de artist, care pune

Scanned with OKEN Scanner

43. *Doi bătrîni mîncînd supă.*
(fragment)

Scanned with OKEN Scanner

totul în slujba redării aproape expresioniste a trăirii dramatice a unui moment de supremă jertfă. Scena este teribilă. În dreapta tabloului, într-un rînd aliniat perfect, cu mişcări uniforme, tratați sumar, nediferențiat, văzuți din spate aplecați asupra flintelor, figurează soldații din plutonul de execuție. Ei nu sînt văzuți ca oameni, nici măcar ca duşmani, ci formează laolaltă o maşină implacabilă şi oarbă. Oamenii, omenirea întreagă apare în stînga tabloului. În primul plan, în bălți de sînge, sînt cadavrele desfigurate ale primilor răpuşi. Se pot distinge doar cîteva, dar ele sugerează o adevărată hecatombă. Urmează al doilea grup, cel mai patetic, format din oameni care-şi trăiesc ultima clipă, cu priviri ucigătoare de ură, cu pumnii crispați, cu fețe transfigurate de spaimă, dominați toți de imaginea luminoasă a condamnatului cu brațele desfăcute ca un crucificat, într-un gest sălbatic de desperare şi revoltă. În sfîrşit, un al treilea grup este împins pentru a împărtăşi aceeaşi soartă, iar peste întreaga scenă şi în contrast cu violența ei, se întinde monoton întunericul nopții abia turburat de felinarul cu lumina clorotică. Este o operă zguduitoare, de un patos revoluționar înălțător, cu rezonanțe şi echivalențe tîrzii, în multe din operele literar-artistice inspi-

44. *Viziune fantastică.*

45. *Mod de zbor.*

rate de revoluțiile ce au urmat. Este în același timp o operă plină de valențe; o adevărată tragedie optimistă, un chiot sfîșietor de durere al omenirii și totodată un imn închinat demnității ei.

Ca să ajungă la un asemenea patetism al suferinței omului, Goya a trebuit să încerce el însuși o experiență de viață uriașă. Numai astfel a putut ajunge la înaltul grad de generalizare prin care un fapt divers, o scenă oarecare s-a transformat într-un imens loc de martiraj nu al unui individ, nu al unui grup, nu al unui popor, ci al lumii întregi de-a lungul întregii sale istorii.

Ocupîndu-se de aportul lui Goya la închegarea spiritualității moderne privind conceptele de artă, de libertate, de religie, și exemplificînd cu tabloul

Scanned with OKEN Scanner

Trei mai, Lionello Venturi a văzut în puterea de transcendere a acestei opere «un mod religios de a simți». Negînd, şi pe bună dreptate, operelor cu teme ecleziastice ale lui Goya puterea de a transmite un sentiment religios, istoricul de artă italian a intuit totodată, în comprehensibilul său studiu consacrat pictorului, adevărata cauză a fenomenului. El arată că fără să fie un necredincios, Goya «a exprimat valoarea eroică a lui Cristos şi a patimilor sale, cu o neîntrecută măiestrie în *Execuția de la Trei mai*», adică — adaugă Venturi — «Goya nu-şi exprimă sentimentul religios cînd are de reprezentat o scenă religioasă, ci cînd găseşte motivul propriei sale religii, religia independenței, a libertății, a umanității», acesta fiind aportul său la revizuirea vechilor precepte, aport de neconceput, însă, fără revoluția franceză cu sistemul ei de liberă cugetare.

Alte două lucrări cu subiecte din războiul de guerilă: *Fabricarea pulberii în Sierra de Tardienta* şi *Prepararea gloanțelor în Sierra de Tardienta* redau scene de campanie fără a atinge însă coarde dramatice.

În timpul războiului, Goya execută şi alte tablouri. Grație unui document descoperit de Sanchez Cantón, în care figurează inventarul operelor alcătuit în 1812, după moartea soției pictorului, cu prilejul împărțirii bunurilor între artist şi fiul său Xavier, se cunoaşte astăzi în amănunt activitatea pictorului din această perioadă. Printre lucrările din aceşti ani figurează cele două splendide pînze de la Budapesta: *Femeia cu ulciorul* şi *Tocilarul*, monumentale, luminoase, emanînd un sentiment stenic. Figurează de asemenea *Colosul*, cunoscut şi sub numele de *Panica*, precum şi cîteva compoziții cu orori printre care şi acel *Spital al ciumaților* prefigurînd *Ciumații din Jaffa* de Gros. Lista o încheie, în sfîrşit, renumitele *Majas la balcon*, care-l vor inspira pe Manet, cum îl vor inspira de fapt şi *Maja desnuda* în *Olimpia* sau *Trei mai* în *Execuția împăratului Maximilian*, apoi o duzină de naturi moarte prin a căror violență crudă — cum a subliniat Pierre Gassier, de la care şi împrumutăm aceste date — «Goya reia linia inițiată de Rembrandt cu al său *Bou jupuit*, dar anunță şi aici realismul secolului al XIX-lea şi chiar expresionismul lui Soutine».

Cu toată valoarea acestor lucrări executate oarecum în deplină libertate, din inițiativă proprie şi pentru sine, nu pictura este aceea care exprimă adevărata stare de spirit a artistului din anii ocupației franceze. Gîndite şi trăite în această perioadă,dar concretizate abia după alungarea francezilor, în 1814, cele două pînze redînd insurecția din 2 mai şi reprimarea ei în noaptea de 3 mai redau desigur gîndurile şi emoțiile artistului, dar retrospectiv. Adevărata profesiune de credință, adevăratul mesaj pe care-l pronunță

Scanned with OKEN Scanner

în aceşti ani poate fi, de aceea, descifrat numai în renumitul ciclu de gravuri *Dezastrele războiului* (Los desastres de la guerra).

Început, pregătit prin desene şi parţial gravat încă din timpul războiului, cu începere de prin 1810, acest ciclu format din 80 de planşe în acvaforte, acvatinta şi *pointe sèche* a cunoscut în timpul vieţii artistului (1820) un tiraj parţial şi de probă, primul tiraj complet, datorat Academiei San Fernando, datînd din 1863, cînd, de fapt, capătă şi actuala denumire, ciclul numindu-se iniţial *Consecinţele fatale ale războiului sîngeros al Spaniei contra lui Bonaparte şi alte capricii emfatice.*

Dezastrele războiului reprezintă la un înalt nivel artistic vibrantul mesaj de umanitate al unui artist plin de convingerea şi hotărît să convingă şi pe alţii că omul n-a venit pe lume spre a fi umilit, înfometat, spînzurat, sfîrteçat în bucăţi.

Absurditatea războiului îşi găsise şi pînă la Goya artişti care s-o facă odioasă. În cunoscuta sa *Bătălie de la Anghiari*, ajunsă la noi în copie după cartonul pregătitor, Leonardo, departe de a idealiza războiul, pusese în evidenţă cruzimea inutilă, sălbăticia absurdă şi nedemnă de marea menire a omului pe pămînt. La Jacques Callot (1592—1635), artistul francez care a lăsat o serie de gravuri pe tema războiului *(Misères de la guerre)*, întîlnim de asemenea o atitudine de condamnare a acestui mare flagel. În *Copacul Spînzuraţilor*, de pildă, se adaugă la predilecţia gravorului pentru panoramele văzute descriptiv interesul pentru episodul semnificativ cu rol oarecum alegoric. Nimeni ca Goya nu s-a întrebat însă atît de dramatic: *Porque?* (Pentru ce?), arătîndu-ne trei soldaţi spînzurînd un prizonier de un trunchi de arbore. Şi nimeni n-a răspuns atît de amar ironic şi cu atîta forţă de învederare a absurdului din lume ca el în gravura: *Si son de otro linaje* (Pentru că sînt din altă stirpe).

Dacă apoi la Callot totul este circumscris la o epocă anumită, gravurile sale ilustrînd, ca o cronică, evenimentele din Războiul de treizeci de ani, la Goya *Dezastrele războiului* dobîndesc independenţă faţă de evenimentul de la care au pornit; mesajul lor este valabil dincolo de veacul şi de hotarele care l-au cuprins.

Multe dintre gravuri redau scene veridice, sînt aproape nişte reportaje de front: o încăierare scurtă între guerilieri şi ocupanţi (pl. 20: *Îi vîndecă (de viaţă) şi apoi trec la altul)*, o scenă cu cîteva din cele peste 20.000 de victime emaciate de suferinţe şi de foamete (pl. 59: *Dar cît poate ajuta o singură ceaşcă)*, un act de supliciu groaznic la care este supus un partizan (pl. 33: *Ce să faci mai mult?)* etc.

Scanned with OKEN Scanner

Dar sînt şi stampe în care artistul nu se mai mulţumeşte cu relatarea tale quale a unui episod oarecare şi atunci forţa sa de transfigurare a adevărului ia iarăşi avînt. Impresiile culese se metamorfozează, se încarcă de multiple valenţe şi încep să îmbrace, ca şi *Capriciile*, haina fantasticului, devenind simbolico-poetice. Încep să apară demoni-vampiri care sug sîngele victimelor (pl. 72: *Consecinţele*, Las resultas), animale devorînd leşuri (pl. 72). Lupul dînd lecţii oamenilor care ascultă cuprinşi de spaimă (*Acesta e lucrul cel mai rău*).

Nu lipsesc nici scenele de bărbăţie, ca cea din imaginea monumentală reprezentînd-o pe Maria Agustina (eroină din războiul de eliberare) pe o movilă de cadavre trăgînd cu tunul. *Quel valor!* (Ce bărbăţie!) exclama artistul în faţa actului de curaj al eroinei (pl. 7). Alte două scene sînt variante

46. *Disparate ridiculo.*

47. *Bobalicon.*

ale *Execuției din 3 mai*, mai simplificate însă, redînd de o parte numai şirul gurilor de puşcă iar de alta condamnații: *Cu sau fără motiv* (pl. 2) şi *Asta nu se poate privi* (pl. 26).

Şi de fapt, cum constată Lionello Venturi, «toată seria nu e decît o singură şi lungă tînguire, sfîşietoare uneori, desperată alteori, sau fremătînd de indignare, care comentează, precizează, accentuează *Execuția din trei mai*». Sînt în aceste mărturii zguduitoare depozițiile unui martor care a văzut crime şi nu le poate uita; există în ele imprecațiile unui părinte căruia i-au fost uciși fiii, blestemul mamelor şi al orfanilor; există, în sfîrşit, verdictul pe care îl pronunță istoricul şi filozoful.

Scanned with OKEN Scanner

Paralel cu elaborarea *Dezastrelor*, Francisco de los Toros lucrează la o altă serie de gravuri, cu subiecte din istoria luptelor cu tauri, cunoscută sub numele de *Tauromahia* şi cuprinzînd 40 de planşe.

Se ştie cît sînt de vechi şi ce importanţă au avut luptele cu tauri în Spania şi cît le-a îndrăgit, ca un autentic spaniol ce era, Goya însuşi. Începînd cu aspecte ale jocului la vechii iberi (în două planşe), continuînd cu evocarea luptelor din Evul mediu, cînd toreadorii se recrutau numai dintre aristocraţi, apoi cu pitoreştile reprezentaţii ale maurilor, artistul se opreşte mai cu seamă asupra corridei contemporane lui pe care o cunoaşte mai bine. Prilej de a reda curajul, neînfricarea, agilitatea luptătorilor, dar şi tragismul unor situaţii, precum şi participarea fremătătoare a mulţimii ce-şi încurajează şi-şi sărbătoreşte eroii, planşele acestei suite demonstrează încă o dată interesul artistului pentru tot ce era mai caracteristic spaniolului, obiceiurilor lui, ţării sale.

Sfîrşitul războiului nu-i aduce lui Goya liniştea şi de fapt n-aduce linişte şi pace nici Spaniei. Cortesurile (organe ale puterii revoluţionare care au dat poporului spaniol constituţia din 1812) dezamăgesc masele. «O puzderie de tirani mărunţi s-au năpustit asupra provinciilor evacuate de francezi, au instaurat acolo domnia lor samavolnică şi au început anchete, persecuţii, arestări, procese inchizitoriale...» (Marx). Şi atunci i-a fost dat lui Goya să sufere ruşinea de a vedea acel «spectacol umilitor», cînd masele populare alimentate în vechile lor prejudecăţi şi instigate de preoţi şi de nobili, printr-o crudă ironie a istoriei, au scandat pe străzi «Jos constituţia!», «Trăiască puterea absolutistă!», cerînd (la Sevilla) reinstaurarea Inchiziţiei, călcînd în picioare (la Madrid) inscripţia de bronz a Libertăţii şi purtîndu-l pe braţe (la Valencia) pe Ferdinand al VII-lea.

Dar, cum era de aşteptat, nici *el rey desiderato*, regimul rîvnit al lui Ferdinand, care în 1814 abrogă constituţia, nu asigură dreptatea socială, pacea şi progresul pentru cei mulţi. Dimpotrivă, Ferdinand al VII-lea instituie un regim de teroare.

Tribunalul Inchiziţiei îşi reia activitatea. Liberalii sînt vînaţi şi nevoiţi să ia calea exilului. Iertat cu falsă magnanimitate de Ferdinand al VII-lea şi păstrîndu-şi formal titlul de *pintor de camara* Goya se află propriu-zis în dizgraţie, locul său fiind luat de Vicente Lopez. Mai mult decît atît, ameninţări sumbre planează asupra sa. În 1815 compare în faţa Tribunalului Inchiziţiei ca să dea deama pentru cele două *Maja* confiscate o dată cu colecţia lui Godoy şi taxate «obscene». Prigoana se înăspreşte în 1823, cînd pictorul este nevoit să se ascundă o bucată de vreme la prieteni, întrucît ultimele

Scanned with OKEN Scanner

15 planşe din *Dezastrele războiului* îndreptate împotriva noilor opresori ca şi unele desene reprezentînd *encorozados* (acuzaţi ai Inchiziţiei cu *coroza* pe cap) sînt pasibile de persecuţii.

La neplăcerile provocate de situaţia tulbure şi încordată din ţară se asociază dureri proprii. Soţia îi murise în 1812, dintre copii îl mai avea doar pe Xavier, căsătorit şi trăind la casa lui. Singurătatea, boala, bătrîneţea îl împresoară,proiectîndu-se pe fundalul tragic al întregii ţări ca nişte gigantice genii ale răului. În acest context tulbure plin de angoase, iau naştere cîteva din operele cele mai originale şi mai pline de mister din creaţia sa.

Din 1815 avem *Autoportretul* păstrat azi la Academia San Fernando şi, în copie, la Prado. Pictat larg, cu dezinvoltură, el aminteşte, prin patetismul chipului răvăşit, devastat, ultimele autoportrete ale lui Rembrandt. Din 1819 avem două compoziţii pe teme religioase executate pentru Escuelas Pias de San Antón: *Ultima cuminecătură a lui San José de Calasanz* şi *Crist pe muntele măslinilor*. Sînt lucrări pătrunse de un fior mistic; pictate în negru, gri, roşu, auriu, vibrante, exaltate chiar. În elanul lor mistic este convertită însă alegoric credinţa pictorului în virtuţile omului, *Cristos pe muntele măslinilor* amintind prin gestul mîinilor larg desfăcute de *Execuţia din trei mai 1808*.

Aceste tablouri sînt urmate, la un an, de trei scene alegorice optimiste, în care este celebrată victoria asupra opresiunii (Ferdinand al VII-lea este nevoit să adopte constituţia). *Divina libertad*, *Lux ex tenebris:* licăriri de speranţă în lumina radioasă a libertăţii pe care o vrea instaurată pe pămînt.

După 1820, boala şi criza sufletească devin acute. Izolat de multă vreme de lumea sunetelor, artistul se izolează acum şi fizic. Cumpărase încă din 1819 o proprietate cu o locuinţă rustică în afară din oraş, pe celălalt mal al Manzanaresului. Aici, în această locuinţă devenită pentru contemporani şi pentru posteritate renumita «Quinta del Sordo» (Casa Surdului) —deşi se pare că, printr-o coincidenţă, s-a numit astfel şi înainte de a o fi cumpărat Goya —, vor lua fiinţă, ca o încoronare firească a evoluţiei pictorului spre emanciparea artei de realitatea concepută ca obiect de ilustrat, cele mai puternice opere. Coşmarul, halucinaţiile care-l vizitau şi pînă acum devin oaspeţi obişnuiţi. Apar ficţiuni macabre foarte exact exprimate în distihul lui Baudelaire:

«Goya cauchemar plein de choses inconnues
*Des foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats»**

* «Goya, coşmar plin de necunoscute lucruri, de fetuşi puşi la frigare în toiul sabaturilor» (Ch. Baudelaire — Les Phares) (N.A.)

Scanned with OKEN Scanner

48. *Colosul.*

49. *Saturn devorîndu-şi fiii.* →

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Tristețile, melancoliile, durerile, anxietatea se transformă în imaginația sa într-un convoi de viziuni adesea fantastice, bizare, care o rup cu realitatea nemijlocită, deși de la aceasta au purces. Goya dăruia astfel picturii dreptul de a nu mai vedea în realitate decît punctul de pornire. Cum just constată Malraux: «Pictura devine astfel pentru Goya un mijloc de a atinge misterul, dar misterul este de asemenea pentru el mijlocul de a atinge pictura». Cu privire la același fenomen, André Malraux arată într-altă parte a studiului său *Saturn*, consacrat pictorului spaniol, că «Pentru prima oară, după cîte secole!, un artist nu mai ascultă urcînd în el, pentru a fi transmis, decît cîntecul inepuizabil al tenebrelor».

Deși e greu să polemizezi cu reputatul istoric de artă francez, se va vedea că au fost totuși cercetători care au văzut ceva mai mult decît «de chant inépuisable des ténèbres», în operele din perioada tîrzie a creației goyești, avansînd, fără să infirme integral aserțiunea lui Malraux, explicații care merită atenție. Se va reveni asupra acestora.

Cît privește însuși saltul marcat de Goya în ciclul de gravuri *Disparates* și în așa-zisa «pictură neagră» din «Casa Surdului», despre el nu încape nici o îndoială: a existat.

Cele 22 de *Disparates* (sub acest termen trebuie înțeles cam ceea ce înțelegea Erasm prin *stultitia:* nerozie, aiureală), executate în apă tare și în acvatinta, au fost editate pentru prima dată în 1864 de către Academia San Fernando sub denumirea de *Los Proverbios* (Proverbele). Într-un fel, ele sînt o continuare a *Capriciilor:* au același caracter criptic, cu deosebire că sensul lor este și mai abscons. Față de *Capricii*, Goya anexează de astă dată zone noi, neexplorate încă, ale naturii umane cu nebănuitele ei abisuri, redînd plastic idei și sentimente care, de altminteri, îi sînt și lui foarte tulburi. Ceea ce era numai enigmă în *Capricii* devine aici mister sau, cum sesizează mai exact Eugenio d'Ors, «în timp ce *Capriciile* sînt invenții morale, *Disparatele* sînt invenții cosmice».

Satanismul acestor gravuri, absurditatea ineluctabilă care guvernează lumea sugerată de ele ne duc din nou cu gîndul la Bosch. Goya văzuse încă din tinerețe pînze ale marelui flamand, printre ele renumitul *Car cu fîn* aflat atunci la Escorial; apreciase totdeauna geniul marelui plăsmuitor de lumi stranii, iar porecla *El disparate* pe care o dăduseră istoricii de artă spanioli lui *El Bosco*, i-a sugerat chiar titlul ultimei suite de gravuri.

Dar cercetătorilor nu le-a scăpat nici de astă dată deosebirile esențiale totuși și reflectînd de fapt deosebirile dintre două moduri diferite — unul feudalo-teologic și altul modern, rațional, de a privi pe om — dintre cei doi

Scanned with OKEN Scanner

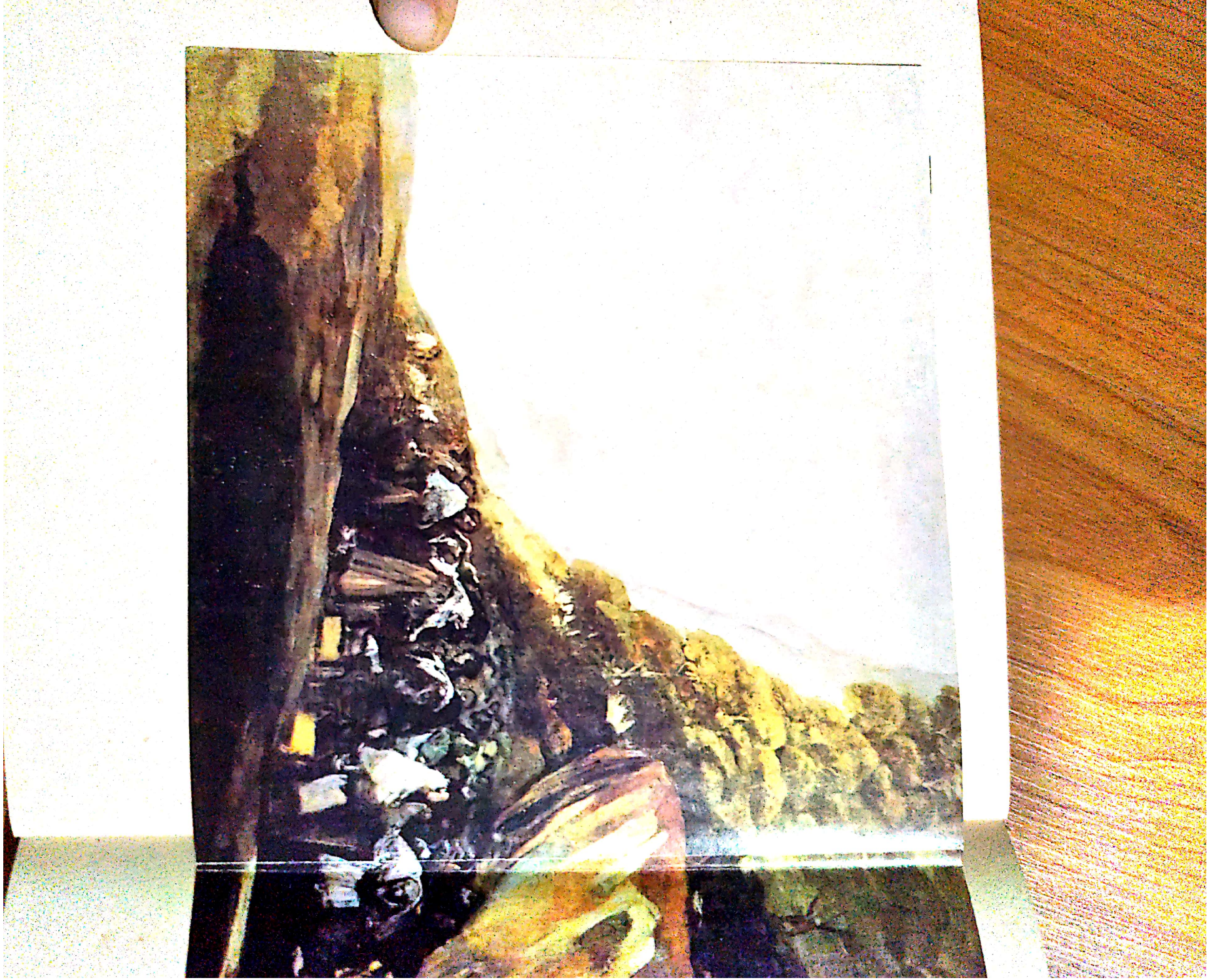
artişti. Dacă Bosch — cum arată Malraux — «introdusese pe oameni în universul său infernal, Goya introduce infernul în universul omenesc», sau, ca să citäm pe alt renumit istoric francez, Claude Roy, pe cînd «bufniţa lui Goya este încărcată cu o voinţă de demistificare, cea a lui Bosch este încărcată cu toate dogmele unei teologii».

Printre cele mai fecunde ca imaginaţie, mai puternice sub aspectul fantasticului, dintre gravurile acestei serii sînt *Bobalicon* (Prostănacul) reprezentînd uriaşi cu figuri idioate, groteşti, dansînd o adevărată sarabandă a groazei, *Disparate de miedo*, *Disparate de carnaval*, *Disparate femino*, *Disparate de bestie*, *Disparate ridiculo*, *Modo de volar* (Fel de a zbura), *La lealtad* (Lealitate). Din toate se desprinde o atmosferă de groază, în care nerozia, prostia, ridicolul par să domnească asupra omenirii. Fără să facă parte din seria *Disparatelor*, dar fantască şi terifică asemenea lor, gravura *Colosul* — o acvatinta în tonuri întunecate, apropiate de mezzo-tinto, aduce un sentiment de grandoare geologică. Este o imagine a forţei oarbe, titanice, de o seamă cu aştrii, dovedind darul lui Goya de a născoci cosmogonii, de a gîndi şi a «vedea» la scară cosmică, în categorii fundamentale.

Din acelaşi univers cu *Disparatele* fac parte şi picturile murale din «Casa Surdului» — apariţii spectrale, terifiante. Din noaptea imaginaţiei mortificate a artistului, un adevărat popor de vrăjitoare, de imagini obscure vin să populeze casa pictorului transformînd-o într-o Walpurgie unde, după expresia lui E. d'Ors, «În ziua Sabatului, ca nişte vrăjitoare îşi vor da întîlnire Melancolia, Mizantropia, Spaima, Desperarea, Văduvia — văduvia triplă — Boala, Bătrîneţea, Surzenia». Este o artă a angoasei desigur. Niciodată coşmarul n-a luat în artă forme atît de prodigioase.

Cele patrusprezece mari panouri, inegale ca dimensiuni şi diferite ca format, ce alcătuiesc ansamblul, fiind dispuse iniţial şase la parter şi opt la etaj (ele au fost transpuse pe pînză şi transportate la Prado) au subiecte luate din mitologie, din viaţă, sau pur şi simplu fanteziste. Apar şi scene care n-au nimic fantastic. Aşa sînt *Femeia în costum naţional*, o *mañola* sprijinită de o balustradă, *Duelul cu ciomegele*, între doi păstori, *Doi bătrîni mîncînd supă*. *Iudith şi Holofern* şi teribilul *Saturn devorîndu-şi fiii*, deosebindu-se în spirit de miturile respective, pleacă totuşi de la ele. Sînt însă, pe lîngă acestea, compoziţii al căror înţeles nu se lasă uşor explicat. *Procesiunea la fîntîna sfîntului Isidor*, *Parcele*, *Scena de Sabbat* (El Aquelarre) din jurul ţapului îmbrăcat în rasă de călugăr — întrupare a maleficului — apoi strania compoziţie *Viziune fantastică* pentru ca să nu mai vorbim de şi mai straniul *Cîine* ieşind din valuri în faţa unei imense stînci, toate acestea lasă deschisă poarta celor

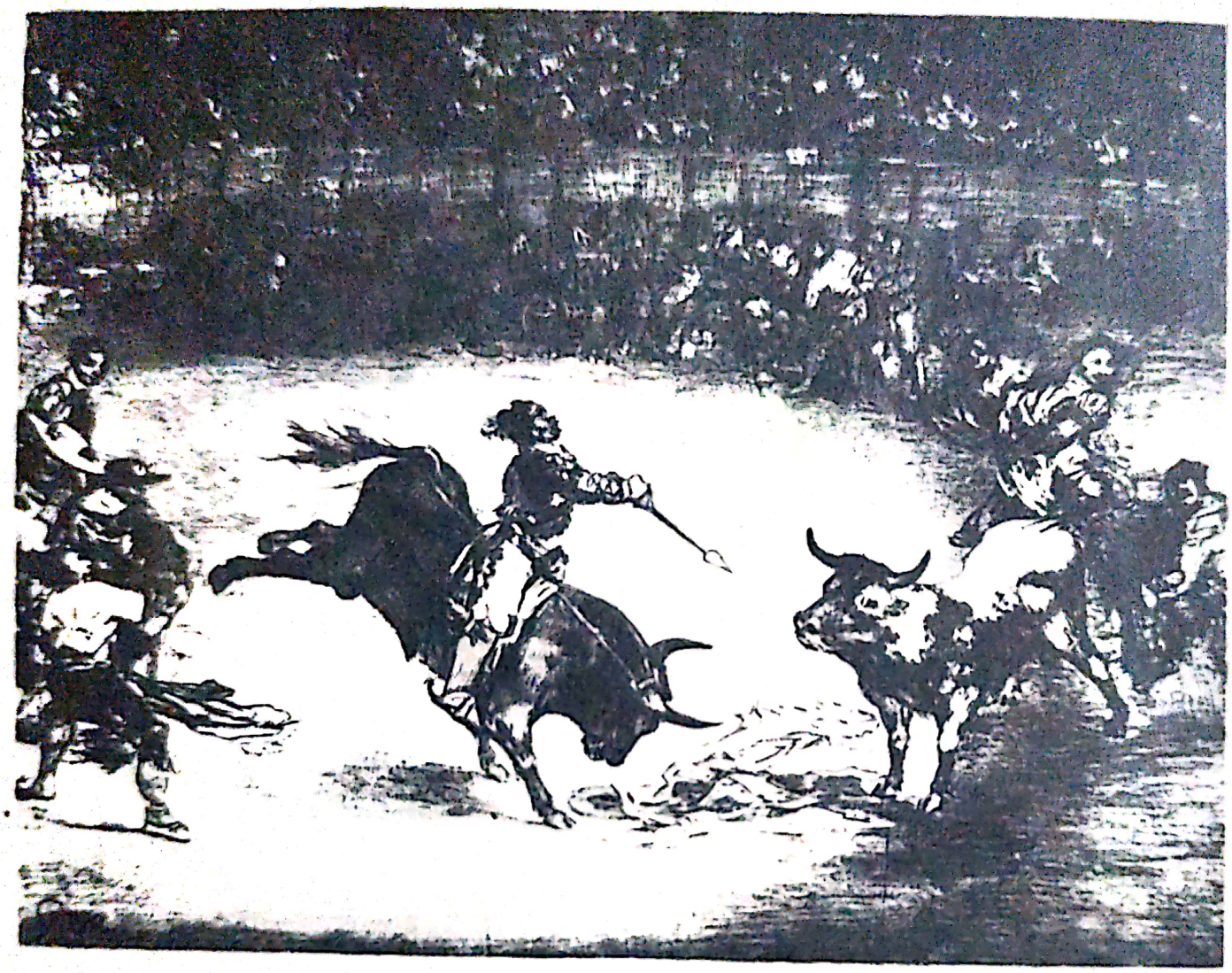
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

50. *Pelerinaj la fîntîna sfîntului Isidor.*

Scanned with OKEN Scanner



51. *Faimosul american Mariano Ceballos.*

mai diverse interpretări. Cei mai mulți cercetători au considerat suita pictorului din «Casa Surdului» fantezii demonice, produse onirice ale iraționalului, halucinații (Sanchez Cantón, Nemitz, Loga, Meyer), «un cîntec inepuizabil al tenebrelor» (Malraux), «veritabilă filozofie a absurdului și a desperării» (Jacques Lassaigne). Au fost însă și încercări meritorii de a descifra în simbolurile picturilor (considerate astfel de cercetătorii respectivi) un program unitar și consecvent pe tema, de actualitate atunci, a situației politice și ideologice din Spania postrevoluționară. Interesantă este tălmă-

Scanned with OKEN Scanner

cirea acestui ciclu compoziţional de către istoricii de artă sovietici (V. I. Brodski, A. A. Sidorov, I. M. Levina) care pretind că există o legătură indestructibilă între compoziţiile suitei, acestea avînd toate la bază aceeaşi idee. Merită de pildă atenţie explicaţia dată celei mai stranii şi în acelaşi timp celei mai realizate dintre compoziţii, *Viziunea fantastică*. Pe fundalul unui cer galben-auriu (denumirea de «pictură neagră» nu este de loc justificată formal în această compoziţie, dar defineşte spiritul ei intrinsec) este zugrăvită aici o imensă stîncă albastră către care plutesc prin aer două figuri umane: un bărbat şi o femeie învăluită într-o mantie roşie. Stînca, pe care se distinge o fortăreaţă, pare a fi asediată; în prim-plan, soldaţi cu puştile la

52. *Divertisment spaniol.*

ochi par să țintească într-acolo. Jacques Lassaigne și Antonina Vallentin, primii, au văzut în această lucrare «o temă de evaziune», atribuind stîncii rolul unei cetăți ideale, firește utopice, «unde omul ar putea să scape de asuprire și de grijile sale veșnice, dar unde se poate ajunge numai cu ajutorul aripilor, zburînd». Această idee a fost dezvoltată de autoarea sovietică a unei foarte consistente monografii despre Goya — I. M. Levina — care a văzut în stînca din *Viziunea fantastică* cetatea și orașul Cadix, aflat pe o stîncă din insula León. După cum se știe, Cadixul a fost leagănul primei revoluții spaniole și în el și-au pus speranța toate forțele progresiste ale Spaniei și, bineînțeles, Goya. Devenită simbol al libertății, stînca pe care este construit Cadixul apare la Goya ca o cetate inexpugnabilă, ea revenind în mai multe compoziții din «Casa Surdului» (în cea cu *cîinele*, în *Procesiunea la fîntîna sfîntului Isidor* cît și într-o pînză intitulată *Citadelă pe stîncă*, aflată azi la Metropolitan Museum of Arts din New York. În aceasta din urmă ca și în planșa *Modo de volar* din suita *Disparatelor* sînt înfățișați și oameni cu aripi de pasăre, planînd în jurul stîncii așa cum, fără aripi, planează spre stînca din *Viziunea fantastică* perechea care dă atîta mister și tensiune dramatică întregii compoziții).

Semnificații multiple s-au atribuit de către diverși autori compoziției cu *Saturn devorîndu-și fiii*, care prin oroarea ei sîngeroasă este cea mai puternică din întregul ciclu. Subiectul este aici mitologic, cum foarte rar se întîmplă la Goya, dar spre deosebire de spiritul mai senin, olimpian al mitului antic, eroul lui Goya este un canibal sadic în plină orgie. Unii au văzut în *Saturn* timpul care ne consumă, alții forțele ostile omului, iar Levina alegoria reacțiunii instaurate în Spania după revoluție. Malraux, pentru care *3 Mai 1808* a însemnat «urletul Spaniei», a văzut în *Saturn* «cel mai vechi urlet al lumii». Oricare ar fi fost însă adevăratul sens pe care a vrut să-l dea artistul lui *Saturn*, ca și celorlalte compoziții de altfel, un lucru este neîndoielnic: că acest ciclu, în întregul lui, este o mărturie a vigoarei creatoare de care Goya se mai bucura la o vîrstă așa de înaintată, cînd în alte cazuri povara bătrîneții îi poartă în mod fatal pe mulți artiști către declin.

Ca o mărturie a dorinței și a capacității de a se înnoi continuu și de a găsi noi forme și procedee de exprimare stă și receptivitatea cu care Goya a adoptat, însușindu-și-o perfect, tehnica recent inventată în Germania, a litografiei. Avea 78 de ani în 1824, cînd a executat primele zece litografii. Acestea au însă prospețimea de stil și siguranța pe care o puteau asigura numai o îndelungată practică de desenator. Or, Goya a fost un mare desenator. Asaltat de mulțimea impresiilor furnizate de evenimentele cărora le-a

Scanned with OKEN Scanner

53. *Pomul de mai.*

fost martor, a putut să le facă față, consemnîndu-le, numai datorită spontaneității și forței de sintetizare. Desenele sale în sanghină, tuș, sepia, cu pete de laviu, totdeauna monocrome, au forța de expresie a gravurilor, pe care le pregătesc de fapt. Plecînd de la ele, Goya nu face pe metal decît să accentueze contrastele, să elimine detaliile de prisos, iar cînd face uz de acvatinta, să adîncească jocul de valori.

Scanned with OKEN Scanner

Că bătrînețea n-a însemnat pentru Goya declinul, că steaua sa a strălucit cu intensitate sporită chiar cînd se apropia de crepuscul, n-a uimit pe nimeni. S-a întîmplat însă altceva care a uimit pe toată lumea. S-a întîmplat că în plină efervescență creatoare, în ciuda venerabilei vîrste de 78 de ani, Goya s-a hotărît pe neașteptate să-și părăsească țara. A rămas pînă astăzi nedezlegat misterul adevăratei pricini care l-a determinat să ia o asemenea hotărîre, pentru că oricît ar fi fost de insuportabil regimul detestat al lui Ferdinand al VII-lea (se crede că a plecat de teama unor persecuții) și oricît ar fi dus dorul prietenilor exilați, se află totuși la o vîrstă cînd aventurarea într-o acțiune complicată ca autoexilul, mai cu seamă că era vorba de o totală schimbare de decor, de limbă, de obiceiuri, nu era de loc ușoară. Luînd totuși o asemenea hotărîre, te-ai fi așteptat ca reacția ce a urmat să fie aceea a unui *dezrădăcinat*. (E cunoscut cazul lui David, aflat în aceeași vreme în exil la Bruxelles și trecînd printr-o grea criză pricinuită de neputința de a-și revedea țara.) Spre stupefacția tuturor acelora care l-au cunoscut în emigrație (Moratin, Ferrer, Molina, Silvela, Goicoechea) Goya nu dă însă de loc semne de neadaptare. Sub pretext că dorește să-și caute sănătatea la apele curative de la Plombières (Franța), el obține, pentru început, de la rege, un concediu de șase luni (la 30 mai 1824). Dar nu se oprește la Plombières. O dată trecut Pirineii, se îndreaptă spre Paris, unde are prilejul să vizioneze renumitul Salon deschis la 25 august, în care s-au remarcat în acest an, după cum se știe, Delacroix cu *Masacrul din Chios* și mai ales englezii Bonington și Constable. Dar pentru bătrînul Goya, Salonul nu prezintă lucruri în stare să-i rețină atenția. Pentru peisaj nu simțise niciodată o atracție deosebită, căci toată viața fusese acaparat exclusiv de peisajul uman, iar romanticii nu i se par a fi adus ceva în plus față de unele pînze ale sale.

După o ședere de două luni la Paris, se retrage la Bordeaux, stabilindu-se acolo printre vechii prieteni găzduiți și ei de orașul francez. Mai face o călătorie la Madrid, în 1826, cînd, la cererea regelui, pozează pentru un portret lui Vicente Lopez; mai face o vizită la «Quinta del Sordo» pentru a-și revedea operele concepute în vremile de restriște și, cu o pensie pe care suveranul i-o acordă o dată cu aprobarea unui concediu nelimitat, se întoarce la Bordeaux pentru a închide ochii aici, departe de țară.

În ultimii doi ani trăiește într-o stare de echilibru luminos, stare numai arareori cunoscută în ultimii treizeci de ani. Familia oarecum refăcută îi

54. *Lăptăreasa din Bordeaux.* →

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

asigură liniştea trebuitoare. Are alături pe unicul nepot, Mariano, pe Doria Leocadia Zorrilla-Weiss — guvernanta care-l însoţea încă de pe timpul cînd locuia în «Casa Surdului» — şi pe fiica acesteia, Rosarita, pentru care are o afecţiune părintească.

Vioi, manifestînd o curiozitate şi un interes de-a dreptul tinereşti pentru tot ce se întîmplă, frecventează asiduu cercurile prietenilor exilaţi, ia parte la dispute, se plimbă mult observînd spectacolul străzii şi, ca amator de spectacole supreme, asistă la execuţii capitale prin ghilotinare. Ca vechi amator de corride frecventează luptele de tauri şi, în sfîrşit, deşi cu vederea foarte slăbită, folosind ochelari cu lentile duble, lucrează neobosit în toate tehnicile. Arată un mare interes litografiei, executînd în această tehnică cinci planşe superbe cunoscute sub numele de *Toros de Burdeos* (Taurii din Bordeaux). Mai execută cîteva gravuri cu subiecte franceze, apoi exersează cu succes în miniatura pe ivoriu, folosindu-se în acest scop de o lupă. Pictura nu este nici ea vitregită. *Lăptăreasa din Bordeaux*, o capodoperă care poate fi socotită cîntecul de lebădă al artistului, este în acelaşi timp un testament în care el are — cum a spus un cercetător — «presentimentul impresionismului». În adevăr, după perioada aşa-zisă neagră, retina şi paleta bătrînului maestru se limpezesc ca prin minune şi printre norii întunecoşi aglomeraţi cu trecerea vremii răzbate, ca o luminoasă frîntură de cer, această pînză. Este o operă delicată, construită din umbre albastre ce se destramă într-o lumină difuză. Pentru prima dată, mîna uşor tremurîndă a pictorului fărămiţa formele în bulgări diafani îmbibaţi de lumina tamisată şi învăluitoare. Este o experienţă pe care istoricii impresionismului nu o vor ignora. Această ultimă, foarte cutezătoare cucerire n-a mai putut fi consolidată. Omul care nu cunoscuse niciodată odihna intra pentru totdeauna în repaos.

S-a stins din viaţă la 16 aprilie 1828 în vîrstă de 82 de ani. A fost înmormîntat la cimitirul mînăstirii din Bordeaux şi abia peste vreme, în 1899, ţărîna lui, adusă în patrie, s-a contopit cu cea din care a purces. Se odihneşte astăzi sub cupola bisericii San Antonio de la Florida.

După o luptă necontenită cu răul, Goya murea învingător: timpul nu va putea şterge numele său. Deşi fără discipoli direcţi, în opera sa vor găsi sugestii pentru dezvoltarea ulterioară a artei creatori aparţinînd celor mai diverse curente. Romanticii francezi, realiştii din a doua jumătate a secolului trecut, impresioniştii, expresioniştii şi chiar suprarealiştii, toţi îi datorează cîte ceva. Dar mai mult îi datorează lui Goya omenirea — partea ei progresistă, căci aceasta a recunoscut de multă vreme în el un creator de geniu, o conştiinţă, un apărător.

Scanned with OKEN Scanner

CRONOLOGIE

1746 — În ziua de 30 martie, se naşte la Fuendetodos, aproape de Saragossa, în provincia Aragon, Francisco José Goya y Lucientes, fiul lui José Goya şi al Graciei Lucientes.

1748 — *Se naşte Jacques Louis David.*

1760 — Intră în atelierul lui José Luzan y Martinez din Saragossa.

1763 — Călătoreşte la Madrid, unde participă fără succes la concursul Academiei San Fernando.

1764 — *Moare Hogarth.*

1766 — Participă din nou la concursul Academiei, de asemenea fără succes.

1769—70 — Călătoreşte în Italia, unde participă la concursul Academiei din Parma, obţinînd premiul II.

1770 — *Moare, la Madrid, Giovanni Battista Tiepolo.*
Moare François Boucher.

1771 — Se află din nou la Saragossa, unde primeşte o comandă de pictură murală pentru sanctuarul Nuestra Señora del Pilar.

1773 — Se căsătoreşte cu Josefa Bayeu.

1772—74 — Pictează aproape de Saragossa, la mînăstirea Aula Dei, în satul Remolinos (biserica) şi în aşa-zisa «Casa de Sobradiel».
Începe să picteze portrete.

1775 — Începe seria de cartoane pentru manufactura de tapiserie Santa Barbara, sub direcţiunea lui Rafael Mengs.

1778 — Execută gravuri în acvaforte după opere de Velázquez.

1780 — Este ales membru al Academiei regale de artă San Fernando.

1781 — Execută alte picturi murale religioase pentru catedrala San Francisco el Grande din Madrid.

Scanned with OKEN Scanner

1785 — Este numit vice-director al Academiei San Fernando.

1786 — Este numit pictor al regelui Carol al III-lea.

1787 — Pictează *Sărbătoarea Sfîntului Isidor* (Pradera de San Isidro) şi compoziţiile pentru «Alameda», vila ducelui de Osuna.

1788 — *Moare Carol al III-lea şi se ridică pe tronul Spaniei Carol al IV-lea.*

1789 — Este numit *pintor de camara* al regelui.

1791 — Pictează ultimele cartoane de tapiserie *El Pelele* şi *Gallina ciega.*

1792 — Rămîne surd în urma unei grave maladii.

1793 — Pictează unsprezece mici tablouri pe lemn în care se reflectă starea de spirit din noua lui situaţie, printre care: *Îngroparea sardelei, Procesiunea flagelanţilor, Cursă de tauri într-un sat, Casa de nebuni* ş.a. Pictează de asemenea un *Autoportret* (în picioare).

1794 — Pictează *La Tirana* (portretul unei actriţe).

1795 — Pictează portretele lui *Francisco Bayeu* şi al *Ducesei de Alba.*
Este numit director al secţiei de pictură al Academiei, în locul lui Francisco Bayeu, mort în acest an.

1796 — *Se naşte Jean-Baptiste Camille Corot.*

1797 — Are gata un număr de 72 planşe din seria *Capriciile* (Los Caprichos).
Pictează un portret al *Ducesei de Alba.*

1798 — Execută pictura murală în frescă pentru San Antonio de la Florida, Madrid.

1799 — Devine Primul pictor al regelui (alături de Maella).
Publică o serie de 80 acvaforte sub numele de *Los Caprichos.*

1800 — Pictează celebrul portret de grup *Familia lui Carol al IV-lea.*

1804 — Pictează *La Maja desnuda* şi *La Maja vestida.*

1805 — Pictează portretul fiului său Xavier *(Omul în gri).*

1808 — *Invazia lui Napoleon în Spania şi începutul Războiului de independenţă dus de poporul spaniol împotriva cotropitorului.*
Călătoreşte la Saragossa.

1810 — *Se naşte Honoré Daumier.*
Începe să graveze seria de 80 planşe intitulată *Dezastrele războiului* (Los Desastres de la guerra).

1811 — Pictează tablourile *Fabricarea pulberii* şi *Fabricarea gloanţelor în Sierra de Tardienta.*

1812 — Pictează portretul lordului *Wellington.* În timpul războiului mai pictează: *Femeia cu ulciorul, Tocilarul, Spitalul ciumaţilor, Colosul, Majas la balcon,* douăsprezece naturi moarte ş.a.

Scanned with OKEN Scanner

1814 — Pictează compozițiile: *2 Mai 1808* (Șarja mamelucilor) și *3 Mai 1808* (Execuția patrioților).

1815 — Pictează *Autoportretul*.
Compare în fața Tribunalului Inchiziției.

1816 — Publică seria de 40 planșe — *Tauromachia* — o adevărată cronică a sportului său favorit.

1819 — Pictează două compoziții religioase: *Ultima cuminecătură a lui San José de Calasanz* și *Crist în Grădina Ghetsimani*.

1820 — *A doua revoluție spaniolă*.
Execută tablouri alegorice optimiste în care celebrează victoria asupra reacțiunii (votarea constituției).

1820—22 — Pictează pereții noii sale locuințe, așa-zisa «Quinta del Sordo» (Casa Surdului). Gravează seria de 22 stampe numite *Disparates* (Los Proverbios).

1824 — Ia un concediu pentru a-și căuta sănătatea și pleacă în Franța. Călătorește la Paris unde vizitează, printre altele, Salonul din acel an și se stabilește la Bordeaux.

1825 — Execută litografiile din seria *Taurii din Bordeaux* (Toros de Burdeos).
Moare David, la Bruxelles.

1826 — Călătorește la Madrid, unde pozează pentru un portret succesorului său în funcție, pictorul Vicente Lopez.

1827 — Pictează cîteva portrete printre care renumita *Lăptăreasă din Bordeaux*.

1828 — *16 aprilie. Moare Francisco Goya*. Este înmormîntat la Bordeaux, Franța. (Mai tîrziu — în 1899 —, osemintele au fost aduse la Madrid, în biserica San Antonio de la Florida.)

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

KARL MARX, *Spania revoluționară*, 1854 (în Marx-Engels, Opere vol. 10, București, 1961).

CH. BAUDELAIRE, *Quelques caricaturistes étrangers*, în *Curiosités esthétiques*, 1880. (Articol publicat în *Le Présent*, în 1857).

L. MATHERON, *Goya*, Paris, 1858.

CH. IRIARTE, *Goya — La biographie...*, Paris, 1867.

F. ZAPATER Y GOMEZ, *Goya, Noticias biográficas*, Saragossa, 1868.

P. LEFORT, *Francisco Goya*, Paris, 1877.

EL CONDE DE LA VINAZA, *Goya, Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid 1887.

P. LAFOND, *Goya, Paris*, 1902.

L. VON LOGA, *Francisco de Goya*, Berlin, 1903.

R. MUTHER, *Goya*, Berlin, 1906.

H. STOKES, *Goya*, London, 1914.

A. BERUETE Y MORET, *Goya, Composiciones y figuras*, Madrid, 1917.

L. DELTEIL, *Les Caprices*, Paris, 1922.

A. L. MAYER, *Francisco de Goya*, München, 1923.

E. D'ORS, *Vie de Goya*, Paris, 1928.

P. PARIS, *Goya*, Paris, 1928.

E. J. SANCHEZ CANTON, *Goya*, Paris, 1930.

A. A. SIDOROV, *Goya*, Moscova - Leningrad, 1936.

V. I. BRODSKI, *Francisco José Goya y Lucientes*, M-L, 1939.

Scanned with OKEN Scanner

CARDERERA, *Goya*, Madrid, 1939.
L. VENTURI, *Les peintres modernes*, 1942.
J. LASSAIGNE, *Goya*, Paris, 1946.
A. MALRAUX, *Saturne* (Essai sur Goya), Paris, 1950.
ORTEGA Y GASSET, *Papeles de Velázquez y de Goya*, Madrid, 1951.
L. FEUCHTWANGER, *Goya*, Frankfurt am Main, 1951.
A. VALLENTIN, *Goya*, Paris, 1951.
C. ROY, *Goya*, Paris, 1952.
LOPEZ REY JOSE, *Goya's Caprichos...*, 1953.
R. DELEROI, *Goya*, Paris, 1954.
E. LAFUENTE FERRARI, *Les fresques de San Antonio de la Florida à Madrid*, Genève, 1955.
P. GASSIER, *Goya*, Genève, 1955.
I. M. LEVINA, *Goya*, L.M., 1958.

Scanned with OKEN Scanner

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. *Autoportret* 1815
   Ulei pe pînză 0,460×0,400
   Academia San Fernando, Madrid

2. *Umbrela* (El quitasol). 1777
   Carton pentru tapiserie
   Ulei pe pînză 1,040×1,520
   Muzeul Prado, Madrid

3 *Vînzătorul de veselă* (El cacharrero). 1778
   Carton pentru tapiserie
   Ulei pe pînză 2,590×2,200
   Muzeul Prado, Madrid

4. *Autoportret*
   (Seria «Capricii» — planșa 1)
   Acvaforte

5. *Ghitaristul orb.* 1788
   Carton pentru tapiserie
   Ulei pe pînză 2,600×3,110
   Muzeul Prado, Madrid

6. *Dumnezeu s-o ierte. Îi este propria mamă*
   (Seria «Capricii» — planșa 16)
   Acvaforte și Acvatinta

7. *Toamna* (La vendimia). 1786
   Carton pentru tapiserie
   Ulei pe pînză 2,750×1,900
   Muzeul Prado, Madrid

8. *Ele au acum un loc*
   (Seria «Capricii» — planșa 26)
   Acvaforte și acvatinta

9. *Bravissimo!*
   (Seria «Capricii» — planșa 38)
   Acvaforte și acvatinta

10. *Pe catalige* (Los zancos). 1788
    Ulei pe pînză 2,680×3,200
    Muzeul Prado, Madrid

11. *Tu care nu poți, poartă-mă pe umeri!*
    (Seria «Capricii» — planșa 42)
    Acvaforte și acvatinta

12. *Baba-oarba* (La gallina ciega). 1791
    Carton pentru tapiserie
    Ulei pe pînză 2,690×3,500
    Muzeul Prado, Madrid

Scanned with OKEN Scanner

13. *Manechinul* (El Pelele). 1791
Carton pentru tapiserie
Ulei pe pînză 2,470×1,600
Muzeul Prado, Madrid

14. *Nu mai există nici un remediu*
(Seria «Capricii» — planşa 24)
Acvaforte şi acvatinta

15. *Îngroparea sardelei* (Miercurea cenuşii).
Către 1793
Ulei pe lemn 0,830×0,620
Academia San Fernando, Madrid

16. *Francisco Bayeu.* 1795
Ulei pe pînză 1,120×0,840
Muzeul Prado, Madrid

17. *Josefa Bayeu.* Către 1798
Ulei pe pînză 0,810×0,560
Muzeul Prado, Madrid

18. *Ducesa de Alba.* 1797
Ulei pe pînză 2,050×1,370
Museum of Hispanic Society,
New York

19. *Chinchillas*
(Seria «Capricii» — planşa 50)
Acvaforte şi acvatinta

20. *Somnul raţiunii produce monştri*
(Seria «Capricii» — planşa 43)
Acvaforte şi acvatinta

21. *Au zburat* (Volaverunt)
(Seria «Capricii» — planşa 61)
Acvaforte şi acvatinta

22. *La Maja desnuda.* Către 1798
Ulei pe pînză 0,970×1,900
Muzeul Prado, Madrid

23. *Miracolul sf. Anton* (fragment).
1798. Frescă din biserica San Antonio de la Florida, Madrid

24. *Familia lui Carol al IV-lea.* 1800
Ulei pe pînză 2,800×3,360
Muzeul Prado, Madrid

25. *Pînă la moarte*
(Seria «Capricii» — pl. 55)
Acvaforte şi acvatinta

26. *Doña Isabella Cobos de Porcel.* 1806
Ulei pe pînză 0,620×0,546
National Gallery, Londra

27. *Generalul Urrutia.* 1798
Ulei pe pînză 2,000×1,360
Muzeul Prado, Madrid

28. *Ce să faci mai mult*
(Seria «Dezastrele războiului» — planşa 33)
Acvaforte

29. *Ce bărbăţie!* (Quel Valor!)
(Seria «Dezastrele războiului» — planşa 7)
Acvaforte

30. *Doi mai 1808* (Şarja mamelucilor).
Către 1814
Ulei pe pînză 2,660×3,450
Muzeul Prado, Madrid

31. *Asta nu se poate privi*
(Seria «Dezastrele războiului» — planşa 26)
Acvaforte

32. *Trei mai 1808* (Împuşcarea răsculaţilor).
Către 1814
Ulei pe pînză 2,660×3,450
Muzeul Prado, Madrid

Scanned with OKEN Scanner

33. *Vulturul carnivor*
(Seria «Dezastrele războiului» — planşa 76)
Acvaforte

34. *La ce serveşte o singură ceaşcă* (fragment)
(Seria «Dezastrele războiului» — planşa 59)
Acvaforte şi acvatinta

35. *Tocilarul* (El afilador). Către 1810
Ulei pe pînză 0,680×0,500
Muzeul de artă, Budapesta

36. *Femeia cu ulciorul* (La moza)
Către 1810
Ulei pe pînză 0,680×0,500
Muzeul de artă, Budapesta

37. *Luptă cu tauri*
(Seria «Tauromahia» — planşa 21)
Acvaforte

38. *Săritură temerară*
(Seria «Tauromahia» — planşa 20)
Acvaforte

39. *Luptă cu tauri*
(Seria «Tauromahia» — planşa 11)
Acvaforte

40. *Curcă jumulită* (La pava muerta)
Către 1812
Ulei pe pînză
Alte Pinakothek, München

41. *Sabatul* (El aquellare). Către 1820
Pictură murală din «Casa Surdului»
Transpusă pe pînză
Muzeul Prado, Madrid

42. *Disparate de miedo*
(Seria «Disparate» — planşa 2)
Acvaforte şi acvatinta

43. *Doi bătrîni mîncînd supă* — (fragment).
Către 1820
Pictură murală din «Casa Surdului»
Transpusă pe pînză 0,530×0,850
Muzeul Prado, Madrid

44. *Viziune fantastică.*
Către 1820
Pictură murală din «Casa Surdului»
Transpusă pe pînză 1,230×2,650
Muzeul Prado, Madrid

45. *Mod de zbor*
(Seria «Disparate» — planşa 13)
Acvaforte şi acvatinta

46. *Disparate ridiculo*
(Seria «Disparate» — planşa 3)
Acvaforte şi acvatinta

47. *Bobalicon*
(Seria «Disparate» — planşa 4)
Acvaforte şi acvatinta

48. *Colosul.* Către 1819
Acvatinta

49. *Saturn devorîndu-şi fiii.*
Către 1820
Pictură murală din «Casa Surdului»
Transpusă pe pînză 1,460×0,830
Muzeul Prado, Madrid

50. *Pelerinaj la fîntîna sfîntului Isidor.*
Către 1820
Pictură murală din «Casa Surdului»
Transpusă pe pînză 1,230×2,660
Muzeul Prado, Madrid

Scanned with OKEN Scanner

51. *Faimosul american Mariano Ceballos*. 1826
(Seria «Taurii din Bordeaux»)
Litografie

52. *Divertisment spaniol*. 1826
(Seria «Taurii din Bordeaux»)
Litografie

53. *Pomul de mai* (La cocaña)
Ulei pe pînză
Muzeul de artă, Berlin

54. *Lăptăreasa din Bordeaux*. Către 1827
Ulei pe pînză 0,750×0,670
Muzeul Prado, Madrid

Scanned with OKEN Scanner

Diapozitive color:

PREISS & CO.:
ilustraţiile nr. 15, 22, 30, 40, 53.
SCALA:
ilustraţiile nr: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 12, 13, 17, 24, 27, 32, 41, 43, 50, 54.

Apărut 1970 coli de tipar 3,60. C.Z. pentru bibliotecile mari 74/76 C.Z. pentru bibliotecile mici 7.74/76.

Tiparul executat sub comanda nr. 1197 la Întreprinderea poligrafică «Arta Grafică» Calea Şerban Vodă nr. 133. Bucureşti. Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner